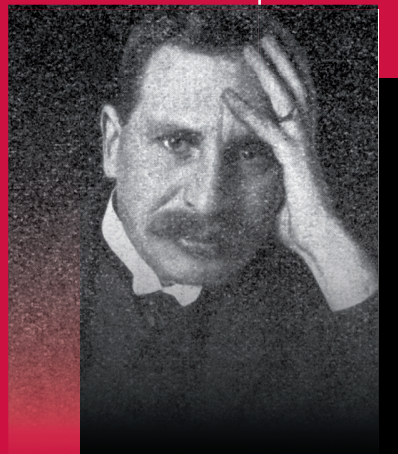


*E számunk szerzői:***Bardoly István****Barki Gergely****Gosztonyi Ferenc****Markója Csilla****Tímár Árpád**

„Éber László a művészettörténet mint főtárgy mellett német filológiából és archeológiából szigorlatozott. Doktori értekezésént **A művészi ábrázolás az olasz és németalföldi művészetben** című dolgozatot nyújtotta be. Éber tanulmánya jó példa arra az érintettségre, amelyet – hét évvel későbbi nagy műve bevezetőjében – úgy fogalmazott meg Alois Riegl, hogy »lényegében a művészettörténész sem tud szabadulni kortársainak a művészettel kapcsolatos vágyaitól«. Mindenesetre 1894-ben a disszertáns hangsúlyosan kortárs pozícióból beszélt. Éber álláspontja **realista (vagy naturalista)**, és nem csak azért, mert Zolát idézte és Taine munkáit használta.”

Gosztonyi Ferenc

Tudományos tanácsadók

Dávid Ferenc
Galavics Géza
Gellér Katalin
Marosi Ernő
Tímár Árpád
Végh János

Szerkesztőbizottság

András Edit
Andrási Gábor
Beke László
Kerny Terézia (főszerkesztő)
Pataki Gábor
Pócs Dániel
Sisa József

E számunk szerkesztői

Markója Csilla (MTA BTK MI)
Bardoly István (KÖH)

Lektor

Tímár Árpád

Angol nyelvű összefoglalók

Szegedy-Maszák Zsuzsanna

Következő számaink témáiból:

Bogyay Tamás emlékére
Reprezentáció és reneszánsz
Mozdulatművészet

Tanulmányokat elektronikus úton várunk a következő címre: teresia@arthist.mta.hu
A formai kívánalmak Intézetünk honlapján (www.arthist.mta.hu) olvashatók.
Szerzőinket kérjük, hogy a leadott tanulmányokhoz rövid magyar és angol nyelvű bemutatkozást, valamint angol nyelvű összefoglalót és kulcsszavakat szíveskedjenek mellékelni.

A címnegyed Tihanyi Lajos Fülep Lajost ábrázoló ceruzarajzának és festményének (MNG, ltsz. 70. 152 T) felhasználásával készült.
A borítón Éber László portréja (KÖH, Tudományos Irattár)
A főszerkesztő elektronikus postacíme: teresia@arthist.mta.hu
HU ISSN 0133-1531
Kiadja az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet és az Argumentum Kiadó Kft.
Felelős kiadó Sisa József mb. igazgató és Láng József
Lapterv: Schmal Károly
Tördelés: Hodosi Mária
Nyomta és kötötte az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme
A lap megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatja



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Argumentum

Előfizethető a Magyar Posta Zrt. Hírlap Üzletágánál (1089 Budapest, Orczy tér 1.),
valamint (könyvtárak részére) a Könyvtárellátó Nonprofit Kft.-nél (1134 Budapest, Váci út 19.).
Példányonként megvásárolható az Argumentum Kiadóban (1085 Budapest, Mária u. 46.).
Külföldön terjeszti a Batthyány Kultur-Press Kft. (H-1014 Budapest, Szentháromság tér 6.)
Előfizetési díj egy évre: 6000 Ft
Ára példányonként 1500 Ft

ars hungarica 2012

Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Művészettörténeti Intézet folyóirata
XXXVIII. évfolyam

1.



Bevezető

Markója Csilla: „Minden idő és nemzet művészetét a maga álláspontjából foghatjuk föl...”	
Néhány szó az <i>Ars Hungarica</i> tudománytörténeti száma elé	5

Tanulmány

Gosztonyi Ferenc: A Pasteiner-tanítványok	11
Bardoly István: „Két hűséges munkatárs”. Forster Gyula és Éber László –	
Adalékok a magyar műemlékvédelem történetéhez IV.	72
Tímár Árpád: „Az arckép a festőjéről”. Fülep Lajos írása Tihanyi Lajosról.....	104
Markója Csilla: Hauser Arnold korai, művészeti tárgyú írásai	118
Barki Gergely: A Steinék és a magyarok	131
Gellér Katalin: Miszticizmus és pszichoanalízis.....	159
Papp Gábor György: A magyar építések nélkülözhetetlen közlönyétől a „megtépett, megszabdalt orgánumig.” <i>Az Építő Ipar – Építő Művészet</i> (1914–1932)	190
Jerovetz György: A magyar őstehetségmozgalom recepciója a két világháború közötti Magyarországon	206

Dokumentum

Prohászka Péter: Ami a bécsi gyűjteményekben maradt I.	
Adatok a Monarchia közös vagyonáról folyó osztrák–magyar tárgyalásokhoz.....	223
Balázs Kata: Műgyűjtő és műértő – Nemes Marcell levelei a firenzei Villa I Tattiban.....	249
Kerny Terézia: „Kedves Gyula Bátyám!”	
Csatkai Endre levelei Szentiványi Gyulához (1935–1940)	266
Gulyás Borbála: Gerevich László korai publikációinak képanyaga az MTA BTK Művészettörténeti Intézet Fényképtárában.....	283



„Minden idő és nemzet művészetét a maga álláspontjából foghatjuk föl...”

Néhány szó az *Ars Hungarica* tudománytörténeti száma elé

Az a lapszám, melyet kezében tart az Olvasó, egyfajta bemutatkozás. Még akkor is, ha a 2011-ben alakult Tudománytörténeti Kutatócsoport „kemény magja” már közel egy évtizede foglalkozik azaz az egyszerre feltáró és összegző munkával, melynek egyik eredménye az *„Emberek és nem frakok” – A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai* című, jelenleg az ötödik köteténél tartó kézikönyv. A Magyar Tudományos Akadémia új Bölcsészettudományi Kutatóközpontjának Művészet-történeti Intézetében létrejött csoport ezt a művészettörténészek pályájára koncentráló, monografikus jellegű munkát szeretné részint további kötetekkel folytatni, részint egy olyan könyvsorozattal bővíteni, melynek révén az egyes művészettörténészek, művészeti írók, művészetkritikusok válogatott írásaihoz juthatna hozzá a (nem csak) szakmabéli olvasó. Az efféle elkötelezett forráskiadó tevékenység mellett, hogy kevésbé látványos filológiai aprómunkák tömegével jár, mindig újabb és újabb alapkutatást igénylő területeket tár fel. A kutatócsoport az első évben a 20. század első felére koncentrálna végzett próbafúrásokat. A most közlendő szövegek mindegyike valamilyen összefüggésben van újonnan feldolgozott forrásokkal. Leveleket, kiáltványokat, disszertációkat, jegyzékeket, folyóiratokat, MOB-iratokat, korabeli művészetkritikákat bemutató, azokkal dolgozó stúdiumokból válogattam most össze – a kutatócsoport vezetőjeként és e szám vendégszerkesztőjeként – egy csokorralalót. Annak a hitvallásnak a jegyében is, hogy új történeti ismerethez leginkább új forrás feltárásával lehet jutni, még akkor is, ha a címben idézett, Pasteiner Gyulától származó elvárás rendre teljesíthetetlennek bizonyul. Zádor Anna négy kötetben kiadott életút-interjúi, melyek éles fényt vetnek a Hekler-tanszék és általában a két világháború közötti művészettörténet-írás történetére, a Gerevich Tibor és a Római iskola működésére vonatkozó két-kötetes forrásgyűjtemény, a Munkácsy- és Mednyánszky-olvasókönyvek, a Mednyánszky-naplók félezer oldalas kiadásával kiegészítve, Tímár Árpád alapvető forrásgyűjteményei, a kritikai Fülep- és Kállai-kiadások, *Az utak elváltak* című, a Nyolcak korabeli recepcióját összegyűjtő három kötet, az elmúlt éveknek ezek a monstruózus vállalkozásai mind-mind ahhoz tettek hozzá, amit a „Frakoknak” becézett kézikönyv előszavában Marosi Ernő „tertium comparationis”-nak nevezett. Ami nem más, mint a „párhuzamos életrajzokat” összekötő matéria, maga a „tudomány”, a „szakma” története: közeg és önérzet egyaránt.

Ehhez a „tertium comparationis”-hoz az elmúlt években **Gosztonyi Ferenc** a Pasteiner-tanszék-ről írott, 2009-ben megvédett, mindmáig sajnálatos módon kiadatlan doktori disszertációja az alapkövetelés erős gesztusával járul hozzá. Ez a jelző nem véletlenül lett a Gosztonyi-szövegek egyik védjegye, ő maga nem csupán történésze, de „erős olvasója” is annak a diskurzusnak, amit a Pasteiner-tanszék a tanítványi körrel együtt jelentett. Nem kisebb nevek fémjelzik ezt a társaságot, mint Éber László, Meller Simon, Rózsaffy Dezső, Kenczler Hugó, Pogány Kálmán vagy Hoff-

mann Edith. És nem utolsósorban Gerevich Tibor, akinek szellemi kiválása, kiválasztódása Pasteiner köréből, összeütközése professzorával („vissza Burckhardthoz!”), a disszertáció itt közölt fejezetének egyik legérdekesebb passzusa. Ezt az elemzését Gosztanyi – aki végigolvasta Pasteiner mind a húsz tanítványának doktori értekezését, kitapintva a 43 éven át tanító professzorhoz vezető vagy onnét elágazó tanítványi érhálózat legfontosabb csomópontjait –, egy felkiáltással zárja: „Az utak tényleg elváltak. És ami a legfurcsább – és eddig nem tűnt fel –: leginkább Pasteineré és Gereviché!” Az „indulatjel” a személyessé tett, tehető tudományról tanúskodik: Gosztanyi ebben a fejezetben, melyben választott korszaka művészettörténeti módszertanát és értékpreferenciáit a „szoros olvasás” tőle megszokott gyakorlatával méri fel, azt is bemutatja, hogy hogyan lehet ötvözni a historiográfia szigorúbbnál is szigorúbb diszciplináját a klasszikus esszéírás hagyományával.

Gosztanyi, aki azóta maga is a művészettörténet tanszék oktatója, s immár ebbéli minőségében bűvárolja mások dolgozatait, Éber Lászlóról úgy beszél az itt közölt fejezetben, mint aki a „Pasteiner-tanszék alapvetően a stílusfejlődésre koncentráló közegében komoly változást, de legalábbis alternatívát” jelenthetett volna. Másik „külsős” munkatársunk, a szám szerkesztésében is közreműködő **Bardoly István**, a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal Adattárának vezetője, szintén Éber nyomait követte a hajdani MOB-iratok útvesztőjében, a műemlékvédelem történetével foglalkozó publikáció-sorozatának negyedik részében (emlékeztetőül: az első három Henszlmannról, Arányiról és Gerevichről szólt, mindhárom elég felforgató szöveg a maga nemében). Az intézményes magyar műemlékvédelem 1872-ben létrehozott szervezetének élén álló Forster Gyulának, a Műemlékek Országos Bizottsága elnökének javaslatára a vallás- és közoktatásügyi miniszter 1904-ben Éber László művészettörténészt nevezte ki a bizottság előadójává. A kinevezéssel Forster olyan munkatársat választott, aki együttműködésük 1919-ig tartó időszakában nagy szakmai felkészültségű támogatója volt annak a törekvésnek, amely szakítani kívánt a purista helyreállítások elméletével és gyakorlatával. Mindketten Alois Riegl műemléki elveinek első elméleti és gyakorlati adaptálói voltak a magyar műemlékvédelemben. Munkásságuk valós értékelését sokáig háttérbe szorította az a felfogás, amely az 1872–1919 közötti időszak helyreállításait egységesen puristaként interpretálta. Ezzel a felfogással először Horler Miklós építész szakított, valós alapra helyezve értékelésüket. A tanulmány két emlék helyreállításának történetével (Szokolca, jezsuita templom és Szigetvár, Zrínyi-vár) mutatja be azt a közeget, amelyben nem kis politikai és szakmai ellenállással megküzdve kellett korszerű műemlékvédelmi elveiket érvényesíteniük. Szigetvár kapcsán azt is megtudhatjuk, hogy a becses emlék meglátogatásakor a műemlékvédők térdig jártak a lótrágyában, ám a közölt Andrassy-levelekből az is kiderül, hogy az arisztokrácia legfelsőbb köreihez tartozó tulajdonost ez miért nem izgatta még az állami kisajátítás fenyegető árnyékában sem. Az üggyel kapcsolatos iratkezelés rejtelsein át Forster és Éber együttműködésének meghatározó momentumaira derül fény.

Fülep Lajoshoz és a Nyolcak-kutatáshoz is kapcsolódik **Tímár Árpád** tanulmánya, amellyel az *Ars Hungarica* 2011/2-es Fülep-számában megjelent (és már a konferencián – a jeles szerzőnek, Pernecky Géának magának köszönhetően – csinos kis különnyomatokban terjedő), nagy port felvert „*Essünk neki Fülep Lajosnak!*” című polémikus előadás egyik sarkos állítását vitatja, az alapjául szolgáló, Tihanyi és Fülep rossz kapcsolatáról szóló legenda aprólékos, források alapján történő elemzésével. A jogos észrevétel mindazonáltal mit sem von le Pernecky vitairatának legfőbb érdeméből, a Füleppel kapcsolatos, nyilván alkatából is következő, de a recepcióját is valamennyire meghatározó „pózkod” és „merevségek” játékos-elgondolkodtató kritikájából, a tisztelettudó szakmai közvélekedés provokációjának erejéből. Tihanyi Lajos festőművész pályafutásának leg-

jelentősebb kiállítását 1918 októberében rendezte meg a Kassák Lajos szerkesztette *Ma* c. folyóirat kiállító-helyiségében. Az egyik legterjedelmesebb és legalaposabb elemző tanulmányt Fülep Lajos írta a tárlatról, ez a *Nyugat*ban jelent meg. A szöveg apropója, hogy Tihanyi portrét festett Fülepről, amely a tárlaton is szerepelt, Fülep pedig viszonzásul a kiállított műveket elemezte. Az elmúlt években Perneczky többször is foglalkozott Fülep cikkével, azt a véleményét hangoztatva, hogy Fülep írása tulajdonképpen egy „Tihanyi ellen forduló epés cikk”, hogy Fülep Tihanyit csupán Cézanne és Kokoschka „tehetségtelen utánczójának” tekintette.

A következő tanulmány, melyet e sorok szerzője jegyez, szintén kapcsolódik a Nyolcakhöz, mégpedig egy eléggé meglepő szálon. Tímár Árpád már említett Nyolcak-forráskiadásában találkozni lehetett néhányszor a később világhírűvé lett Hauser Arnold nevével is. Kevesen tudják, hogy Hauser ifjú éveiben rendszeresen írt képzőművészeti és színházi kritikákat. Kutatócsoportunk egyik legközelebbi célja ezeket az írásokat kötet formában is megjelentetni. Ezekből a szövegekből arra derül fény, hogy az egyedi mű és a lehetséges normatív vonatkoztatási rendszerek szembenállásának, a szingularitás és az esztétikai rendszerezés a kanti transzcendentális formaproblémán átszűr, azon keresztül feltett kérdése Hausert már igen korán, tanulmányai első éveiben érdekelni kezdte, s hogy ez az érdeklődés nem független az akkor lezajlott képzőművészeti eseményektől, konkrétan a Nyolcak művészcsoporthoz forradalminak számító fellépésétől. A szövegszerűen is kimutatható egyezések Kernstok és Lukács programírásaival, a „dolgok lényegére” történő hivatkozás megalapozta Hauser problémálatását. A képzőművészet felől érkező impulzusok mellett szinte feldolgozatlan az egyetemen tanító Alexander Bernát hatása, pedig ez a befolyás nem csupán a (neo)kantiánus alapoknál jelentkezett Hauser korai írásaiban, és végső soron a pályájára nézvést perdöntő módon, hanem a színházzal való foglalatosságában, Reinhardt tal kapcsolatos nézeteinek kialakulásában is. Az ifjúkori írások egy olyan gondolkodót mutatnak, aki már diákként is bámulatosan pontosan tájékozódott, biztos érzékkel és ítélőképességgel kiválasztva azokat a szellemi elődöket és felismerve azokat a progresszív szellemi történeteket és áramlatokat, amelyekhez aztán egy életen át kapcsolódhatott. Ízlésbiztonsága és választott mestereivel és szellemi példaképeivel való összetett, sokszor polémikus viszonya meghatározó maradt a periódus végéig.

Ugyancsak az évek óta lázasan folyó és mind kiterjedtebbé váló Nyolcak-kutatás egyik oldalhajtása **Barki Gergely** jelentősen kibővített, átszerkesztett előadása, melyet idén tavasszal tartott a Metropolitan Múzeum munkatársainak meghívására egy szakmai szimpóziumon. Barki, miközben jelen pillanatban is a Nyolcak nemzetközi bemutatkozását készíti elő, a bécsi Kunstforumban 2012 őszén és a párizsi Musée d'Orsay-ban 2013-ban nyíló kiállításokkal, részt vett a Metropolitanben 2012 tavaszán megnyílt, „The Steins Collect – Matisse, Picasso and the Parisian Avantgarde” című kiállítás tudományos előkészítésében is. Ennek az együttműködésnek köszönhetően a kiállításrendezők érdemi információkhoz jutottak a magyarok a Stein-szalomban vitt szerepéről, s így magyar mű is bemutatásra került a tárlaton. A vándorkiállítás újra, s az eddigieknél talán még szemléletesebben hívta fel arra a figyelmet, hogy a 20. század elején jelentkező festői irányzatok kibontakozásának háttérében milyen tudatos, szisztematikus kánonteremtő tevékenység folyt két apró párizsi atelier-ben: a rue de Fleurus-on és a rue Madame-on. A San Franciscóból elszármazott Stein család, a három testvér, Leo és Gertrude, valamint Michael, és felesége, Sarah néhány év alatt nem csupán a legjelentősebb kortárs gyűjteményt építették fel Párizsban, de aktív szalonéletük révén az egyetemes modernizmus legbefolyásosabb alakítóivá és propagátoraivá is váltak. A Steinék tevékenységét sokoldalúan feldolgozó katalógus előkészületei során a család magyar vonatkozású kapcsolódásaira is fény derült. Dacára annak, hogy a témában már több ta-

nulmány is megjelent, az írott források eddig nem kerültek összegyűjtésre sem a Steinék szombat esténként tartott összejövetelein nagy számban megforduló magyarokat, sem a szintén a Steinékhez kötött Académie Matisse magyar növendékeit illetően; ezt a hiányt pótolja most Barki dolgozata, melyben reprodukálásra kerülnek az elfeledett magyar kubisták, Késmárky Árpád és Kóródy Elemér a Metropolitanban rossz név alatt beletárolt, s ezért a kutatás számára mindeddig hozzáférhetelen művei is.

Egy kicsit visszalépve ugyan az időben, de még mindig a századelőre koncentrálva, s a francia szimbolizmus hazai recepciójához is köthetően kerül sor **Gellér Katalin** tanulmányának függelékében Albert Aurier sokat hivatkozott, de magyarul eddig csak töredékeiben hozzáférhető *A szimbolizmus a festészetben: Paul Gauguin* című cikkének, illetve a rózsakeresztesek Szabályzatának fordításában való közlésére. A tanulmány e szövegek segítségével néhány, műfajában alapvetően eltérő írást ismertet: Nagy Sándor festő 1903-ban és Varjas Sándor filozófus 1908 és 1911 között, a *Művészet* folyóiratban megjelent tanulmányait. Nagy Sándor a szimbolizmus misztikus ágának első, gondolatait publikusan is megfogalmazó művész-képviselője volt Magyarországon. Kiáltványszerűen megformált művészeti programja a természeti és a szellemi világ titkos kapcsolatait közreadó, a 19. század végén megújított korrespondencia-elméleten alapul, szoros összefüggésben a vallásos megújulással, a misztikus tanok, elsősorban a teozófia és gnoszticizmus iránti fokozott érdeklődéssel. Varjas Sándor elméleti tanulmányai néhány évvel később, a hazai, speciális jegyeket mutató szimbolizmus kibontakozásának idején születtek, s baloldali társadalmi eszmékkel is összefonódtak. Cikksorozatában Varjas a szimbólum és a szimbolikus művészet meghatározásával, ezen belül elsősorban a szimbólumnak az allegóriától eltérő vonásaival foglalkozik. Az esztétika és pszichológia korabeli ismert képviselőire, elsősorban Theodor Lipps és Johannes Volkelt műveire hivatkozik, utolsó írásaiban pedig Sigmund Freud elméletére támaszkodik.

Papp Gábor György az ezt az időszakot brutálisan lezáró háború kitörésének évében, 1914 januárjában új címmel újraindított, több évtizedes múltra visszatekintő hazai építőművészeti szaklap monografikus (a jövőben egy repertóriummal bővülő) feldolgozását vállalta magára. A folyóirat nevének megváltoztatása szemléletváltozást is takar: az *Építő Ipar – Építő Művészet* hasábjain több olyan probléma is előtérbe került, melyek az elkövetkező években a szakma meghatározó kérdéseivé váltak. Az első években a folyóirat felelős szerkesztője Mihályfi József volt, főszerkesztője Ney Béla. A lap szerkesztését Mihályfi József halálát követően a konzervatív építész, Fábián Gáspár vette át. Ez a váltás érezhető cezúrát jelentett a lap életében. Az írások tematizált összehasonlítása révén annak a folyamatnak a megmutatására nyílt lehetőség, mely 1932-re a lap periferiára kerülését eredményezte.

Átlépve a két háború közötti időszakba, a kutatói ösztöndíjas **Jerovetz György** tanulmánya a naiv művészet fogalmának értelmezéséhez nyújt segítséget. Az ekkor működő őstehetség-mozgalom gyökereit Malonyay Dezsőig visszavezetve, a mozgalom vezéralakjának, Bálint Jenőnek az életrajzát és a képzőművészettel kapcsolatos attitűdjeit rekonstruálja az általa rendezett kiállítások, illetve az ezekről írt szövegek kapcsán, előtérbe helyezve Bálint első „felfedezettjét”, Benedek Pétert, aki bár nem az első nem intézményes képzésben részesült festő volt a kor művészeti életében, művészi identitásának alakulásában paraszti mivolta sok esetben erősebb szerepet játszott, mint művei. A tanulmány szemléli Benedek (és Bálint) kiállításának recenzióit, második felében pedig az 1934-ben megrendezett, a mozgalom csúcspontjának tekinthető *Magyar Őstehetységek* kiállítás rendezését, illetve a körülötte kialakult vita álláspontjait mutatja be, végezetül kitér a mozgalom harmincas évek végi erőzójára és kiüresedésére.

Az *Ars Hungarica* dokumentumokat közlő blokkjának időrendben első szövegét meghívott vendégünk, **Prohászka Péter** jegyzi. Arra a kérdésre keresi a választ, hogy miért nem egy hazai országos múzeum gyűjteményében találhatóak a népvándorlás időszakának a Magyar Királyság területén talált kiemelkedő jelentőségű művészeti alkotásai. Nem csupán a nagyszentmiklósi lelet, hanem az antik és középkori művészet számos kiemelkedő darabja gazdagítja jelenleg is a bécsi császári és királyi Érem- és Régiségtár, a mai Kunsthistorisches Museum gyűjteményeit. A levéltári források tanúsága szerint ennek oka a Monarchia felbomlása után 1920 és 1924 között folytatott tárgyalásokon egyrészt az osztrák fél merev, elutasító magatartásában, másrészt a magyar fél elhibázott tárgyalási stratégiájában kereshető. A bécsi levéltári kutatások során előkerült a magyar követelések néhány jegyzéke, melyek közül ebben a tanulmányban a Kunsthistorisches Museumban található és a Magyar Királyság területéről a gyűjteménybe jutott antik művészeti alkotások és régészeti leletek listáját adja közre. Prohászka Péter Hahn István-díjas régész, történész, a Szegedi Tudományegyetem Régészeti tanszékének tudományos munkatársa. Doktori disszertációját 2008-ban védte meg *Imperium et barbaricum. Kapcsolattrendszerek a Kárpát-medencében a római birodalom és a barbár népek között a római császár- és koranépvándorlás-korban* címmel. Kutatásainak egyik területe a magyarországi régészet tudománytörténete, a 18–19. századi régészeti kutatások korabeli – elsősorban levéltári források alapján történő rekonstrukciója, s ennek nyomán a nem egyszer kalandos sorsú leletek azonosítása. Eddigi írásainak válogatása két kötetben jelent meg: *Kincsek a levéltárból* I. Budapest, Martin Opitz Kiadó, 2005. és II. 2008. Elérhetősége: prohaszkapeter1975@gmail.com

Kutatócsoportunk tagja viszont **Balázs Kata**, aki fiatal kutatói ösztöndíjasként az elmúlt években főképpen Tolnay Károlyra vonatkozó firenzei kutatásaival hívta fel magára a figyelmet. Nemes Marcell Bernard Berensonnak, illetve Nicky Marianónak írt hat (néhol Berenson jegyzeteit is tartalmazó), a Villa I Tattiban őrzött levele azok forrásértéke mellett a gyűjtő és a műértő kapcsolatának alakulásáról is figyelemreméltó adalékokkal szolgálnak. Nemes Marcell gyűjteménye egyes darabjaival kapcsolatban – melyek közül kimagaslik a Louvre-ban őrzött *Hölgy tükörrel* című alkotás egy változata – kérte ki Berenson véleményét. A Nemes által megkeresett szakértők véleményeinek ütköztetésével a Tiziano-kutatástörténet történeti dimenziói is megmutatkoznak.

Csatkai Endre művészettörténész kiterjedt levelezését több köz-, illetve magángyűjteményben őrzik. A **Kerny Terézia** által közreadott levelek Intézetünk Adattárában, a Szentiványi Gyula-hagyatékban találhatóak. A levelekből sok mindenre fény derül a műemléki topográfiai munkák mindennapjaira, Csatkai megbecsültségére, illetve Csatkai Dercsényi Dezsőhöz, Genthon Istvánhoz és Gerevich Tiborhoz fűződő kapcsolataira vonatkozóan. Csatkai Endrét illetően könnyű helyzetben van az érdeklődő olvasó. Szerény, nagy tudású alakját többször is felidézte szeretetteljes soraival a hű barát, Zádor Anna (olvasható a már említett interjúkban), majd a tanítvány Galavics Géza rajzolt róla érzékeny portrét. Emlékét ma is szeretettel ápolja szűkebb pátriája, Sopron városa. Szentiványi Gyulát mintha inkább elfeledtük volna, pedig műveit sűrűn használja a szakma. Ki tudja, hányszor hangzik el: nézd meg a Szendrei–Szentiványiban, vagy a Szentiványi cédulák között. Szentiványi életét alapvetően meghatározták születése körülményei. Szendrei János történész, akadémikus házasságon kívül született gyermeke volt, jogot végzett, de inkább újságíróskodott a *Szegedi Híradónál*. Onnan került 1915-ben a Múzeumok és Könyvtárak Országos Főfelügyelőségéhez tollnoknak, majd a Szépművészeti Múzeumba, s előbb fél-, majd teljes beosztásban a Műemlékek Országos Bizottságához. Nyugdíjas éveiben a Múzeumok és Műemlékek Országos Központja foglalkoztatta. Édesapja vontá be nagyszabású lexikonkészítő munkájába, melynek azonban csak az első kötete jelent meg. Napjainkban már megvalósíthatatlan cél-

kitűzések mentén készült e mű, amely az egyes mestereknek nem csak teljes oeuvre-jét, de munkásságuk irodalmát is minél teljesebben közölte, s akarta közölni. (Pl. Barabás Miklós műveinek máig legteljesebb katalógusa is e lexikon lapjain található.) Nem kisebb személy köszöntötte lelkesen a kötetet, mint a már sokat emlegetett Éber László. Gerevich Tibortól Zádor Annáig utóbb többen is szorgalmazták a mű kiadását, de erre nem került sor napjainkig. Szentiványi azonban élete végéig szorgalmasan cédulázott és gyűjtötte a kivágatokat. Nyugdíjas éveiben a MUMOK megbízásából el is kezdte az anyag feldolgozását, a szócikkek megírását, ismét előlről. (Ebben segítője Rónay Mária a *Világ* újságírója, Supka Géza titkárnője volt.) A Ho-ig jutottak csak el. Szentiványi a Szépművészeti Múzeumban tanult meg a restaurálni, s egészen 1948-ig rendszeresen dolgozott a MOB megbízásából falkép-restaurálási munkákon, de magánemberként festmények restaurálását is vállalta. Gerevich és Szentiványi igen közel álltak egymáshoz, de ennek oka nem csupán „bohém” életvitelükben keresendő. (Szentiványi szerette a bort, szerette a nőket, de kétszer vette el a feleségét is.) Mert pl. jogász tudásának a MOB-ban vette igazi hasznát, nem csak a napi ügyek intézésében, de a Gerevich által szorgalmazott műemléki törvény kidolgozásában is, amit azóta sem sikerült túlszárnyalni. Megemlékezés csak egy jelent meg róla, a fogadott lányának tekintett Tombor Ilona tollából; Kerny forrásközlése ezért igen kevésbé ismert területre kalauzolja el az olvasót: remélhetőleg nemsokára megismerhetjük Szentiványi Sopronban őrzött, de jelenleg hozzáférhetetlen válaszleveleit is.

Végezetül a számot ismét egy fiatal kutatói ösztöndíjas, **Gulyás Borbála** rövid beszámolója zárja az MTA BTK Művészettörténeti Intézet Fényképtárában őrzött Gerevich László-anyag tartalmáról. Az MTA BTK Művészettörténeti Intézet Fényképtárában két Gerevich-fotóanyag található. Az első Gerevich Tibor (1882–1954) művészettörténész fényképhagyatékából vásárlás útján került a gyűjteménybe. A jelentős mennyiségű fekete-fehér pozitív fotóanyag elsősorban az Olaszországban rendezett 20. századi nemzetközi képzőművészeti kiállítások enteriőrjeit, valamint a kiállító művészek alkotásainak reprodukcióit tartalmazza. A második, szintén fekete-fehér pozitív fényképekből álló archív fotóanyag az MTA BTK Régészeti Intézetéből, Gerevich László hagyatékából került Intézetünk Fényképtárába. Ez már nem csupán Gerevich Tibor, hanem unokaöccse, Gerevich László régész-művészettörténész művészettörténeti vonatkozású fotóit is tartalmazza. Az anyag túlnyomórészt középkori, reneszánsz és barokk emlékek reprodukcióiból áll. Az ismertető a fotóhagyatékunk azzal a részével foglalkozik, amely Gerevich László tudományos pályájának korai szakaszába, a régi magyarországi képzőművészettel foglalkozó publikációiba enged bepillantást.

A Művészettörténeti Intézet Tudománytörténeti Kutatócsoportjának elérhetőségei megtalálhatók az Intézet megújult honlapján: <http://www.arthist.mta.hu>, ugyanitt a munkatársak bibliográfiái is megtekinthetők. A kiadvány létrejöttét támogatta a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj.

Markója Csilla

Gosztonyi Ferenc

A Pasteiner-tanítványok

I. A Pasteiner-tanítványok

Pasteiner Gyula (1846–1924) művészettörténész pályája a kezdetektől a nyugdíjazásáig az egyetemhez kapcsolódott. (1. kép) Hírnevét és befolyását is igen hosszú, 1875-től 1918-ig, negyvenhárom évig tartó egyetemi pályafutásának köszönhette. Több nemzedéknyi művészettörténész volt a tanítványa. 1875-től 1885-ig magán-, 1885-től nyilvános rendkívüli-, 1890-től nyilvános rendes tanáraként oktatott. 1916-ban nyugdíjazták, de további két évig még tartott előadásokat. Tanulmányomban a nála végzett hallgatókkal: a Pasteiner-tanítványokkal kapcsolatos kérdéseket, illetve e kérdések egy részét vizsgálom.¹



1. kép. Pasteiner Gyula, 1898.
KÖH Tudományos Irattár

¹ Tanulmányom a 2008-ban írt és 2009. március 31-én megvédett *A magyar művészettörténet-írás története (1875–1918)*. A „Pasteiner-tanszék” című disszertációm (témavezető: Marosi Ernő) központi fejezete. Ld.: Gosztonyi Ferenc: *A magyar művészettörténet-írás története (1875–1918)*. A „Pasteiner-tanszék”. Doktori (PhD) disszertáció. Kézirat. Budapest, 2008. A disszertáció opponensei Szentesi Edit és Tímár Árpád voltak. A vita megjelent: Gosztonyi Ferenc: *A magyar művészettörténet-írás története (1875–1918)*. A »Pasteiner-tanszék« című doktori (PhD) értekezésének vitája. [Tímár Árpád, Szentesi Edit opponensi véleménye, Gosztonyi Ferenc válasza] *Művészettörténeti Értesítő*, 58. 2009. 167–178. Pasteinerrel és tanítványaival 2008 óta nem foglalkoztam, ezért a disszertáció szövegén, jóllehet ma már részben máshogy írnám meg, csak igen keveset változtattam. A hivatkozásokat is csak egy-két esetben frissítettem. Az „érem” másik, Pasteinerre vonatkozó oldala korábbi publikációimban található: Gosztonyi Ferenc: A „helyes” művészettörténeti álláspont kérdése Pasteiner Gyula írásaiban. *Ars Hungarica*, 28. 1999. 309–351.; Gosztonyi Ferenc: Pasteiner Gyula (1846–1824), az egyetemi tanár. *„Emberek és nem frakkok.” A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény*. Szerk. Markója Csilla és Bardoly István. Budapest, Meridián, 2007. 111–130. Pasteiner írásainak teljességre törekvő bibliográfiája: Gosztonyi Ferenc: Pasteiner Gyula irodalmi munkássága. (Bibliográfia és előszó.) *Ars Hungarica*, 29. 2001. 155–186. A Pasteiner által meghirdetett egyetemi előadások, gyakorlatok listája: Gosztonyi 1999. i. m. 345–351. Az európai centrumokban folyó egyetemi művészettörténet-oktatásról összefoglalóan: Wolfgang Beyrodt: *Kunstgeschichte als Universitätsfach. Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*. Hrsg. Peter Ganz, Martin Gosebruck, Nikolaus Meier, Martin Warnke. Wiesbaden, Harrassowitz, 1991. 313–333. A francia helyzetről: Lyne Therrien: *L’histoire de l’art en France. Genèse d’une discipline universitaire*. Paris, Editions du C.T.H.S., 1998. A „bécsi iskoláról” újabban a *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* sorozatában jelent meg tematikus kötetet: *Wiener Schule. Erinnerungen und Perspektiven* (2005). A magyar kapcsolatok kutatását megalapozta: *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule*. Hrsg. Ernő Marosi. Budapest, 1983. – vö.: Marosi Ernő: A 20. század elejének magyar művészettörténetírása és a bécsi iskola. *Sub Minervae Nationis Praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára*. Budapest, ELTE Művészettörténeti Tanszék, 1989. 248–254.

Eddig csak részleges információk álltak rendelkezésre arról, hogy kik számítottak a 19. század végén, illetve a 20. század első évtizedeiben egyetemi művészettörténeti képzésben részt vett, és azt sikeres szigorlattal záró művészettörténésznek Magyarországon. Művészettörténetből „szakirányú” végzettséget – és a vele (automatikusan) járó bölcsészdoktori címet – csak azok szerezhettek, akik doktori értekezésüket egy művészettörténeti problémáról írták és szigorlati főtárgynak a művészettörténetet választották. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Egyetemi Levéltárában őrzött *Bölcsészdoktori szigorlatok* jegyzéke alapján állítottam össze a művészettörténetből mint főtárgyból szigorlatozók listáját.² Ők húszan a korszak forrásosan kimutatható, a „Pasteiner-tanszék” hallgatóiként végzett, „diplomás” művészettörténészei. Teljes névsoruk, zárójelben a szigorlat évével: Goldschmied Lipót (1891), Éber László (1894), Meller Simon (1898), Rózsaffy Dezső (1901), Neuschlosz Kornél (1903), (Felvinczi) Takács Zoltán (1904), Gerevich Tibor (1904), Czákó Elemér (1904), Sztrachon Petronella (1905), Kenczler Hugó (1907), Pogány Kálmán (1907), Elefánt Olga (1907), Nécsey László (1907), Alexander Magda (1909), Freund Edit (1909), Freund Mária (1910), Hoffmann Edith (1910), Gasparez Géza Antal (1911), Vikár Vera (1913) és Barát Béla (1914).

Tanulmányomban az ő disszertációikat (mai terminussal: szakdolgozataikat) dolgoztam fel. Arra a kérdésre kerestem a választ, hogy egyáltalán lehet-e, és érdemes-e, a fatális tényen túl, hogy több évtizeden keresztül csak *egyetlen* egyetemi tanára volt a művészettörténetnek a budapesti egyetemen, általánosabb értelemben is „Pasteiner-tanszékről” beszélni. A következőkben amellet fogok érvelni, hogy a Pasteiner biztatására és elvárásai szerint született dolgozatok *valóban összefüggnek egymással*, és az összefüggések természetének megismerésével a magyar művészettörténet-írás e kevéssé ismert korszakáról is új ismeretek nyerhetők. Mivel csak igen kevesek által ismert munkákról van szó, ezért első lépésként – valamennyire tartalmukat is ismertetve – e hűsz fűzetnyi szövegcsoporthoz „belső” kapcsolatait igyekeztem feltárni, néhány főbb szempont szerint csoportosítani. Az alábbiakban tehát nem tanítványi életrajzokat talál az olvasó. Az elemzés tárgya és középpontja: a „Pasteiner-tanszék” mint intézmény, mint *diskurzus*. Ezért az egyéni pályákat is csak addig követem, amíg (diszkurzív) kapcsolatuk a tanszékkel kimutatható. Tanulmányomban egyelőre csak a főbb disszertációtípusok hipotetikus elkülönítésére, és a legfontosabb szakirodalmi források megnevezésére volt mód. Későbbi vizsgálatok természetesen, újabb szempontok bevonásával, tovább árnyalhatják, finomíthatják a most felvázolt képet.

A doktori értekezések „hasonlóságára” a kortársak is felgyeltek. Elek Artúr 1931-ben épp ezt a legjellemzőbb „eredményét” ragadta meg Pasteiner egyetemi tanári működésének: „tudjuk, hogy a tanárnak mekkora a befolyásoló hatalma a disszertációk tárgyának megválasztása körül, s tudjuk azt is, hogy Pasteiner mennyire élt ezzel a hatalmával. Ere különben csak ritkán lehetett szüksége, mert hiszen a legtöbb ifjú – és nem csak az alkalmazkodója, hanem éppen a lelkesese – készségesen követi tanítójának hajlandóságát, és önként alárendeli magát az ízlésének.”³ Sőt, nem csak a disszertáció témájában, hanem – és szempontunkból ez lesz a fontosabb – a feldolgozás módszerében és a javasolt, illetve elvárt elméleti álláspontban is.

² A folytatólagosan vezetett kötetek a hallgatókra (név, kor, vallás, doktori értekezés címe, stb.), illetve a szigorlat körülményeire vonatkozó alapadatokat tartalmazzák (és azokat is sokszor hiányosan). A jelöltnek három tárgyból: egy fő-, és két mellék-tárgyból kellett vizsgát tennie. A doktori szigorlatra bocsátás előfeltétele a doktori értekezés benyújtása és – a két bíráló általi – elfogadása volt. Az egyik bíráló – a mai fogalmaink szerint – a „témavezető” volt, a másikat a kar jelölte ki a (témában valamilyen módon érintett) egyetemi tanárok közül. A disszertációk kb. ötven oldalas, (nyomdában) nyomtatott kis füzetek voltak. A művészettörténetből mint fő-, vagy melléktárgyból szigorlatozók teljes listáját – egyéb, a szigorlattal kapcsolatos adatokkal együtt – a mellékletében közlöm.

³ Elek Artúr: Pasteiner Gyula. (1931) In: Elek Artúr: *Művészek és műbarátok. Válogatott képzőművészeti írások*. Szerk. Tímár Árpád, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1996. 188.

II. A disszertációk

Az adatok a szigorlatozókról csak 1884-től állnak rendelkezésre. A *Bölcsészdoktori szigorlatok* korábbi kötetei nincsenek meg, 1884 után viszont folyamatos a nyilvántartás. Szempontunkból azonban a korai adatok hiánya sem okoz nagy problémát. Pasteinernek ugyanis, 1885-ös rendkívüli nyilvános egyetemi tanári kinevezése előtt, amúgy sem voltak, nem is lehettek, „hivatalos”, doktoráló tanítványai.⁴

Egy olyan művészettörténészről tudok mindössze, akit a későbbiekben Pasteiner-tanítványként emlegettek, de úgy tűnik, hogy nem szerzett művészettörténeti doktorátust, sőt még csak nem is szigorlatozott művészettörténetből. Ő Wollanka József.⁵ Wollanka *Alxinger János élete és művei (Irodalomtörténeti tanulmány)* című értekezésével végzett a bölcsészkaron, a dolgozat bírálói Heinrich Gusztáv és Gyulai Pál voltak. 1897. május 31-én szigorlatozott német irodalomból mint főtárgyból, illetve magyar irodalom és esztétika melléktárgyakból.

Pasteiner időnként – kijelölt bírálóként –, olyan disszertációkkal is kapcsolatba került, akik csak melléktárgyként (vagy még úgy sem) választották a művészettörténetet szigorlati tárgynak. Ez történt pl. az 1902. december 3-án szigorlatozó Korach Regina esetében is. Korach főtárgyként esztétikából, míg melléktárgyként magyar irodalomtörténetből, illetve filozófiából szigorlatozott, de *Henszlmann Imre művészeti elmélete* című dolgozatát,⁶ a „témavezető” Beöthy Zsolt mellett, Pasteiner is elbírálta. 1904. április 4-én szigorlatozott Barna János az *Árpád-házi templomaink* című dolgozattal, amelynek bírálói Békefi Remig és Pasteiner voltak. Főtárgya a magyar művelődéstörténet volt. Pasteiner keresztény-archeológiából kérdezte, a másik melléktárgya pedagógia volt, de Barna mindkettőből megbukott. Végül 1905. május 31-én sikerült levizsgáznia. Csak bírálóként volt érintett Pasteiner Csermelyi Sándor 1908. június 15-ei szigorlatában (*Az igeli síremlék mythologiai domborművei*), másik opponense Hampel József volt.

Összefoglalóan elmondható tehát, hogy aki Henszlmann halála (1888) után, és Pasteiner nyugdíjazása (1916/1918) előtt, Budapesten művészettörténész-diplomát szerzett, az csak és kizárólag Pasteiner-tanítvány lehetett. Ironikus, de e tekintetben igen beszédes – és talán megvilágító – a következő példa: Pasteiner-tanítvány „volt” és nála is doktorált, a (teljes) „Barát–Éber–Takács”.⁷

II.1. Az első tanítványok disszertációi

Pasteiner első „hivatalos” tanítványa Goldschmied Lipót volt.⁸ Ő volt a rendelkezésünkre álló adatok szerint az első, aki művészettörténet főtárgyból Pasteinernél doktorált. 1891. május 2-án szigorlatozott a művészettörténet mellett magyar irodalom és sémi nyelvészet melléktárgyakból

⁴ Henszlmann nevét csak egy alkalommal találtam meg a jegyzékben: 1887. május 17-én szigorlatoztatta művészettörténet melléktárgyból *A XVI–XVII. századi históriás énekek* című dolgozattal doktoráló Erdélyi Pált. Az 1884-et megelőző időszakról – így az esetleges Henszlmann-tanítványokról –, ebből a forrásból, sajnos nem nyerhetünk adatokat. Henszlmann Imréről, további irodalommal: Marosi Ernő: Henszlmann Imre (1813–1888), a magyar művészettörténet-írás kezdetén. *„Emberek és nem frakkok.”* 2007. i. m. 29–50.

⁵ Wollanka Józsefről, főleg Szépművészeti Múzeumi pályájáról: Nagy Árpád Miklós: *Classica Hungarica. A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének története a kezdetektől 1929-ig I. Holmi*, 19. 2007. 618–620., illetve: Radványi Orsolya: *Térey Gábor (1864–1927). Egy konzervatív újtó a Szépművészeti Múzeumban*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2006. főleg: 86–87.

⁶ Korach Regina: *Henszlmann Imre művészeti elmélete*. Budapest, [Szerző], 1902.

⁷ Barát Béla – Éber László – Takács Zoltán: *A művészet története*. Budapest, Világirodalom, 1926, 2., bőv. kiad.: Budapest, Dante, 1934.

⁸ Goldschmied Lipótról: Gulyás Pál: *Magyar írók élete és munkái I–XIX*. Budapest, 1939–2002. XI.: 24–25.

A görög szobrászat fejlődése a hatvanötödik olympiasig című doktori értekezéssel.⁹ Kis engedelménnyel szintén Pasteiner-tanítványnak – sőt e tekintetben akár az első „nem hivatalosnak” – tekinthető, az egy hónappal korábban, április 4-én doktorált Kapossy Endre is.¹⁰ Igaz, hogy főtárgya a görög filológia volt és csak melléktárgyként szigorlatozott a latin filológia mellett művészettörténetből, de doktori értekezésének Ponori Thewrewk Emil és Pasteiner voltak a bírálói. Dolgozatának tárgya: *Pausanias és útleírása, különösen mint műtörténeti forrás*,¹¹ Pasteiner egyik leggyakrabban meghirdetett előadástémája volt. Mindkét disszertáció Pasteiner korai, antik művészettel kapcsolatos kutatói és tanári ambíciójának a lenyomata, amit a szerzők köszönő sorai is megerősítenek.

Pasteiner az 1893/1894-es tanév második félévében hirdetett meg utoljára ókori témájú egyetemi előadást: *Az ó-kor emlékszerű művészetét*. Akár szimbolikusnak is tartható, hogy a következő félévben, 1894. október 13-án végzett első, újkori témából doktoráló tanítványa, Éber László.¹² Az egyetemi tanrendek órakinálataiból pontosan látszik, hogy a budapesti művészettörténeti tanszék (vagyis egyszemélyben Pasteiner) mikor szüntette be az ókori témájú előadásokat. Ironikus módon az előző, vegyes – antikot is tanító – korszak utolsó, illetve utolsó előtti hallgatói: Goldschmied és Kapossy voltak az elsők, akik Pasteinernél, illetve az ő közreműködésével doktoráltak. Éber pedig, kis túlzással, éppen a tanszéki kronologikus váltás „másnapján” doktorált; így ő lett az első, akinek a doktori témája (is) megfelelt a tanszéken folyó oktatás új tanulmányi körének.

A tanszék feladata ettől kezdve kizárólag a művészet „újabb kori” történetének oktatása lett. Pasteiner egy 1918-as, pályazáró – a korábbi évtizedek oktatási gyakorlatát programszerűen összefoglaló – kéziratából idézem: „Művészettörténet általános megjelenés alatt a tudomány mai állása szerint a nyugat-európai népek művészetének a középkorral kezdődő története értendő, amit szabatosabban »az újabb kori művészet történetének« szokás nevezni.”¹³

A kezdetektől követett – és a hallgatóktól megkövetelt – módszertan pedig a „történeti szempont” volt. Pasteiner ennek lényegét 1875-ben, *A régi művészetek történetének mai tudományos állása* című értekezésében, Julius Braun antik művészettörténetére hivatkozva fogalmazta meg: „Nem sokára a gothikusok vitája, aztán a barokk, rococo védelme és utóbb, hogy Aegyptomban aegyptomi, a gothikusok előtt gothikus, a barokk előtt barokk álláspontot kell elfoglalnunk és őket a megfelelő szem és ízléssel tekintenünk. Vagyis, mint Braun mondja, nincs jogunk egyik művészet álláspontjából a másik fölött ítélni.”¹⁴ Pasteiner pályafutása legvégéig megőrizte az ifjúkori írásaiban fejtegetett evolucionizmusát, szilárd haladás- és célképzetét, valamint kitartott a részben ebből, részben az elfogultság tilalmából levezetett „objektív”, történeti álláspont mellett is. Későbbi írásai majd mindegyikében – és vélhetően egyetemi előadásaiiban is – folyamatosan ismételte: „A műtörténelem egyik nem utolsó vívmánya azon elv, hogy minden idő

⁹ Goldschmied Lipót: *A görög szobrászat fejlődése a hatvanötödik olympiasig. Bölcsészettudori értekezés*. Budapest, [Szerző], 1891.

¹⁰ Kapossy Endréről: Gulyás 1939/2002. i. m. XVI.: 187–188.

¹¹ Kapossy Endre: *Pausanias és útleírása, különösen mint műtörténeti forrás*. Baja, [Szerző], 1891.

¹² Éber Lászlóról, további irodalommal: Marosi Ernő: Éber László (1871–1935), a normális művészettörténész. *„Emberek és nem frakkok.”* 2007. i. m. 143–160.

¹³ „Pasteiner-féle előadói jelentés” (1918. május 10.), ELTE Levéltára, 1917/1918, 2337-es számú egyesített iratcsomag, 6. melléklet. (Átírva, jegyzetekkel: Gosztonyi 2008. i. m. 217–228.) A Pasteiner nyugdíjazása miatt 1916-ban megürült művészettörténeti tanszék betöltésére, 1917. augusztus 15-ei határidővel, pályázatot hirdetett a kultuszminisztérium. Az egyetem által a tanszék ügyében felállított bölcsészkar bizottság Pasteinert bízta meg a beérkezett anyagok véleményezésével. Pasteiner 1918-ra a továbbiakban a disszertációmban közölt jegyzetelt változat oldalszámozása szerint hivatkozom (Gosztonyi 2008. i. m. 217).

¹⁴ Pasteiner Gyula: *A régi művészetek történetének mai tudományos állása*. Budapest, [Szerző], 1875. 35.

és nemzet művészetét a maga álláspontjából foghatjuk föl és íté-
hetjük meg helyesen”,¹⁵ ami „más szóval [...] annyit jelent, hogy
semmiféle elméleti aesthetika sem ad jogot arra, hogy az egyik
művészet álláspontjából ítéljünk a másik fölött”.¹⁶

*

Éber László a művészettörténet mint főtárgy mellett német fi-
lológiából és archeológiából szigorlatozott. (2. kép) Doktori ér-
tekezésként *A művészi ábrázolás az olasz és németalföldi művé-
szetben* című dolgozatot nyújtotta be.¹⁷

Éber tanulmánya jó példa arra az érintettségre, amelyet –
hét évvel későbbi nagy műve bevezetőjében – úgy fogalmazott
meg Alois Riegl, hogy „lényegében a művészettörténész sem tud
szabadulni kortársainak a művészettel kapcsolatos vágyaitól”.¹⁸
Mindenesetre 1894-ben a disszertáns hangsúlyosan kortárs pozí-
cióból beszélt. Éber álláspontja *realista (vagy naturalista)*, és nem
csak azért, mert Zolát idézte és Taine munkáit használta.¹⁹

Lényegi kérdése mindjárt a dolgozata elején az volt, hogy miért kényszerítő erejű origó
a „moderne” számára is a „rég” művészet: „Vannak közöttünk olyanok, akik rajonganak a »moder-
nért«, a kik hangoztatják a modern ember függetlenségét, még sem lehetnek el a nagy emlékek
nélkül. Mélyen fekvő oka van ennek. Magában a festészet lényegében, a régi nagy mesterek mű-
vészetében rejlik.”²⁰ Adódott tehát a kérdés, hogy mi a festészet lényege, mi a festészet tulajdon-
képpen? Éber válasza, amit a dolgozat során többször is – kisebb variációkkal – megismételt: „Lát-
ható dolgoknak, a természetnek ábrázolása sík felületen rajz és szín segítségével.”²¹ Majd közölte,
hogy a festészet, tárgya legyen bármennyire is szimbolikus, elsősorban „a szemre hat”. Sőt, csak
„a látási érzékkel nyert kép ébresztheti föl asszociáció útján a tudatunkban rejlő képeket, képze-
ket, fogalmakat” is.²² A befogadás folyamatához hasonlóan ítélte a művész munkáját is, hiszen
nem csak a befogadóra, hanem az alkotóra is igaz, hogy először „[m]indent jól megnéz”.²³

Éber ezt követően hosszan idézett Pasteiner egyik kedvenc – a tanítványok számára aján-
lott – könyvéből, Rodolphe Töpffer munkájából.²⁴ A svájci szerző által hozott példa szerint hu-



2. kép. Éber László, 1914.
KÖH Tudományos Irattár

¹⁵ Pasteiner Gyula: Munkácsy Mihály olajfestménye: Krisztus Pilátus előtt. *Budapesti Szemle*, 10. évf. 30. köt. No 64. 1882. 93.

¹⁶ Pasteiner Gyula: A képirás. A Mária-Dorottya-egyesület által rendezett előadások sorozatából. Előadott 1892. február 18-án. *Athenaeum*, 1. 1892. 69–70.

¹⁷ Éber László: *A művészi ábrázolás az olasz és németalföldi festészetben*. Budapest, [Szerző] 1894.

¹⁸ Alois Riegl: *A későrómai iparművészet*. Ford. Rajnai László. Budapest, Corvina, 1989. 12.

¹⁹ A két alapmű: Taine Hippolit Adolf: *Az olasz művészet bölcselete*. Ford. Kádár Béla. [2. kiad.] Budapest, Franklin, 1907., illetve: Taine Hippolit Adolf: *A németalföldi művészet bölcselete*. Ford. Szántó Kálmán. [2. kiad.] Budapest, Franklin, [1898]. Taine előad-
sairól és az azokból összeállított „művészetfilozófiáról”: Mary G. Morton: *Art History on the Academic Fringe: Taine's Philosophy of Art. Art History and its Institutions. Foundations of a discipline*. Ed. Elizabeth Mansfield. London – New York, Routledge, 2002. 215–228.

²⁰ Éber 1894. i. m. 3.

²¹ Uo.

²² Uo.

²³ Uo.

²⁴ Rodolphe Töpffer: *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou essai sur le beau dans les arts*. Paris, Hachette, 1872. –
vö.: Pasteiner Gyula: *A művészi és a nem-művészi utánzásról*. Az Országos Képtár albumának érdekében írta Pasteiner Gyula.
A Kisfaludy-Társaság 1878. nov. 30. ülésén fölolvasta Greguss Ágost. [eredetileg: I–II. *Havi Szemle*, II. 1879. 113–121., 257–267.]
– Különlenyomat: Budapest, 1879. 15–16.; MS. [Meller Simon]: A művészetről. *Budapesti Szemle*, 32. évf. 120. köt. No 34. 1904.
137–138.

szonöt, hasonló tehetségű festő ugyanazt a szamarat festette le, de az eredmény mindegyikükénél másmilyen lett. Éber szerint a történet tanulsága az, hogy „szemük nem gyöngé, hanem egyéni szem”.²⁵ Ezután következett a Zola-idézet, miszerint a művészi alkotás „a természet egy darabja, egy temperamentumon keresztül tekintve”.²⁶ A kijelentést historizálva megállapította, hogy az olasz és a németalföldi mesterek sem úgy látták a természetet, ahogy „mi”. Éber úgy vélte, hogy az őket jellemző, tisztán „festői” látás az, ami a modernekért rajongókat is rabul ejti. Mégpedig azért, mert „elfogulatlanabb szemmel nézték a világot és [...] elfogulatlanabbul adták vissza”.²⁷ Az elfogulatlanság tehát nem csak a történeti megismerés alapja, de a „helyesen” csak a segítségével megítélhető múltbéli művészeti iskolák tulajdonsága is.

Majd egy következő logikai lépésként Zola gondolatát kiterjesztette – végső soron a nemzeti iskolákat külön-külön előadó Taine mintájára –, a nemzeti művészet példáinak tekintett olasz és németalföldi festészetre is: „Zola meghatározását általánosítva, azt lehet mondani, hogy a nemzeti festészet a természetnek a képe, ahogy az az illető nemzet festőinek műveiben visszatükröződik”.²⁸ A nemzeti jelleget pedig abban regisztrálta, ahogy az egyes nemzetekhez tartozó művészek a természetet egyéni módon, eredetien, de nagyjából mégis azonos módon fogták fel és ábrázolták. Ennek alapvető okát pedig – Éber szerint –, „mintegy szemüknek alkatában kell [...] keresnünk”.²⁹

Éber ezután megnevezte a két nemzeti iskola alapsajátosságait. Az olasz festő, eszerint, „szeme alkatánál” fogva, a jelenségeket részek összességeként látja, a látottakat részekre bontja, és ábrázolásukkor nem az „egészet”, hanem a részek összegét adja vissza: „először analizál, aztán rekonstruál”.³⁰ És minthogy a formákat könnyebb szétbontani, mint a színeket, az olasz „par excellence rajzoló művész, nem kolorista”.³¹ Velük ellentétben „a” németalföldi a jelenséget a maga egészében látja, a körülötte lévő levegő közegében, sőt, egynek látja a dolgokat az őket körülvevő légkörrel”.³² Ezért az olaszok, mivel „élesebb szemük” volt a tiszta formákhoz, inkább az építészet, a szobrászat és a rajz terén alkottak jelentőset. A németalföldiek viszont „tisztán festők”.³³ Éppen emiatt – szemben az olaszokkal, akiknek „természetében van az abstrahálás”, ezért „stiliszták” –, a németalföldiek „inkább megközelítették a festészet célját, a természet egyéni ábrázolását; igazán realisták”.³⁴ A művészi ábrázolás tárgya tehát a természet, alapja a szemlélet, célja pedig az „igazi valóságosság”: a realizmus. Éber fejtegetéseinek háttérében (végig) ott sejthető Pasteiner 1879-ben megjelent előadásszövege: *A művészi és a nem-művészi utánzásról* is.³⁵

A két festészet közötti különbséget Éber, végső soron, a „valóságosság” – a látásra visszavezethető – eltérő felfogásával magyarázta. De témáik is különbözőek voltak: míg az olaszok az emberi testre koncentráltak, addig a németalföldiek, az igazi „panteisták”, lefestettek mindent, amit láttak: „minden láthatóban felfödözik a festői vonást”.³⁶ Ebben az értelemben limitálta Éber Burckhardt véleményét Masaccio realizmusáról: „a Burckhardtól használt realizmus szót csak megszorítással és csak bizonyos értelemben fogadhatjuk el, – abban az értelemben, amely Masacciónál mint

²⁵ Éber 1894. i. m. 4.

²⁶ Uo.

²⁷ Uo.

²⁸ Uo.

²⁹ Uo., 5.

³⁰ Uo.

³¹ Uo.

³² Uo., 6.

³³ Uo.

³⁴ Uo. Kiemelés tőlem.

³⁵ Pasteiner 1879. i. m.

³⁶ Éber 1894. i. m. 8.

olasz-renaissance-festőnél egyáltalán lehetséges.”³⁷ Mantegnával az volt a probléma, hogy festészetének a „plasztikai szemlélet” képezte az alapját, festményein a szín a formának csak alárendelt kísérője volt.³⁸ Ghirlandaio pedig, „ahol igazi valóságosságra töreszik, ott idegenszerűen hat”.³⁹ És így tovább, kronologikus példák végtelen során át. A (látszat) kivétel természetesen Velence lehetett volna, de velük is baj volt: „A velenceiek koloristák, mint a flamandok, de nem olyan mértékben *naturalisták*, mint ők.”⁴⁰ Giorgionét ugyanakkor külön is méltatta, mint a legigazibb festők egyikét. Két művét, *A vihart* és *A három filozófust* elemezve különösen elragadtatta magát: „a művészetnek, az igazi festőiségnek magas fokát jelenti az ábrázolásnak ez a módja, mely nem áll valamely eszmének a szolgálatában, hanem önmagában is hat. L’art pour l’art!”⁴¹

A disszertáció németalföldi részének (egyik) főszereplője: Frans Hals volt. Éber jellemzése szerint tipikusan holland, aki mindig a nagy, általános benyomásokat adja vissza, melyek „a dolgokat az őket környező légkörrel egy egészet képező színes tüneménynek tüntetik fel”.⁴² Végül újra összefoglalta az addigiakat. Eszerint az olasz festők eljárása az analízis és a rekonstrukció volt, a képzelet alkotta képek világában éltek; míg a németalföldiek, akik képtelenek voltak az absztrakcióra, a reális világ képeit alkották meg. Éber habitusukat a „modern naturalistákéval” hozta összefüggésbe.⁴³

Ugyanakkor mindkét iskola nemzeti volt, amit Éber – és ez már tanulmánya záró, program-szerű része –, külön kiemelt. A kortárs világot ugyanis nem nemzetinek, hanem nemzetközinek látta, és önállótlannak is. Úgy vélte – és ezzel visszatért a disszertáció elején jelzett problémára: a múlt jelenlétéhez –, hogy „a modern festészet nagyrészt a múltban gyökeredzik”.⁴⁴ Neveket – és a hozzájuk tartozó múltbéli „párokat” – sorolt: David és Ingres pl. az antikhoz, Delacroix Rubenshez, Lenbach és Uhde Rembrandthoz „tértek vissza”, „Manet az impresszionista japáni művészetet juttatj[a] eszünkbe”.⁴⁵ Majd külön utalt Watteau és Velázquez szerepére a modern festészetben. Az elfogultságmentes művészettörténet-írás mintájára – professzora tónusában – azonban a múlttól is független művészetben látta a jövő és a talán újra megjelenő „nemzeti vonás” zálogát: „Valamint a modern művészettörténet *elfogulatlanul, történeti szempontból* vizsgálja minden kor művészetének jelenségeit, úgy a modern művészetnek is teljes önállóságra, elfogulatlanságra kell törekednie.”⁴⁶

Nem lehet mindig egyértelműen rekonstruálni, hogy Éber (olykor meglepően modern) gondolatai milyen forrásokból táplálkoztak. Az általa – egyébként igen lelkiismeretesen – hivatkozott irodalom sem ad választ mindenre. Mindenesetre Ébert – akár a „látás” meghatározó szerepét, akár a „festőiség” lényegét tekintve –, túl nagy meglepetések, egy évvel később, August Schmarsow lipcsei környezetében sem érhatték.

*

Rózsaffy Dezső⁴⁷ tulajdonképpen az Éber dolgozatában elkezdett, de ott csak epizodikus, Rembrandt–Rubens-összehasonlítást fejtette ki bővebben. (3. kép) Rózsaffy a *Rubens és Remb-*

³⁷ Éber 1894. i. m. 14.

³⁸ Uo., 16.

³⁹ Uo., 17.

⁴⁰ Uo., 27. Kiemelés tőlem.

⁴¹ Uo., 28.

⁴² Uo., 36.

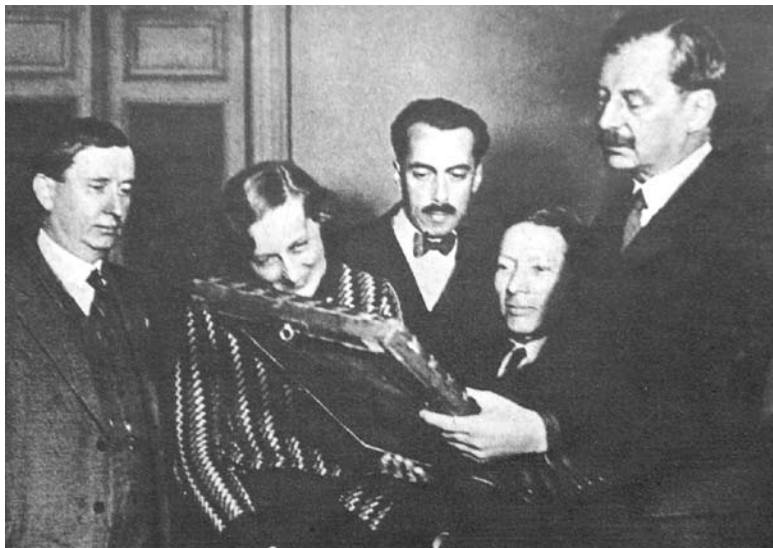
⁴³ Uo., 45.

⁴⁴ Uo., 52.

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ Uo., 53. Kiemelés tőlem.

⁴⁷ Rózsaffy Dezsőről legutóbb, további irodalommal: Gellér Katalin: Rózsaffy Dezső (1877–1937). *Enigma*, 17. No 62. 2010. 63–82.



3. kép. Rózsaffy Dezső Petrovics Elekkel (jobbra a második).
KÖH Tudományos Irattár

randt című disszertációval,⁴⁸ 1901. június 24-én szigorlatozott a művészettörténet mellett klasszika-archeológia és magyar irodalomtörténet melléktárgyakból.

„Oly kicsiny és alakulatában annyira egyhangú földterületen, aminő Németalföld, képzelni sem lehet hatalmasabb ellentétet, mint Rubens és Rembrandt képeznek” – kezdte dolgozatát.⁴⁹ Rózsaffy értekezése is, bár felhasználta a számára elérhető szakirodalmat, alapvetően Taine-re és a miliőelméletre épített. Arra kereste a választ, hogy nagyjából egy helyen (*milieu*) és egy időben (*moment*), hogyan születhetett két olyan szélsőségesen eltérő művészeti iskola, mint a holland és a flamand, illetve két egy-

mástól annyira elütő művészi egyéniség, mint a disszertációja címében megnevezettek. Mivel a taine-i hármasságból már csak a *race* maradt, abban találta meg a kulcsot. A folyamat megértéséhez – a tanítványok számára kötelező feladatot abszolválva – felidézte a Németalföld „történeti és művészeti evolúciójának” főbb állomásait a 14. századtól,⁵⁰ amikor az északi és a déli tartományok még egy országot alkottak, de csak külsőleg, mert „egy nemzetet nem képeztek soha”.⁵¹ Majd, mint a kérdés alapjait és „az egész történeti fejlődést” tisztázó tudóst, a főszövegben is megnevezte Taine-t és vonatkozó könyvét (*A németalföldi művészet bölcselete*).⁵² Erre építette a *race*-ról mondottakat. Taine szerint – Rózsaffy ismétlésében – a déli részek erős francia hatás alatt álltak, mivel elhódította őket „a rómaisággal vegyes gall szellem”, míg az északiak megőrizték „germán faji jellegüket”.⁵³ A kettő aztán – amíg a (festészet)történet eseményei Rubensig és Rembrandtig elértek –, vallásban és államformában is elvált egymástól. Így osztódással előállt – Rózsaffy megfogalmazásában –, az a szétszakítottság, amelyet a disszertáció műfajokra, stílusokra tekintettel levő képelemzése is csak variálni tudtak, de nem magyaráztak. A disszertáns számára érvényes magyarázat ugyanis nem a művészettörténészeknél (Burckhardt-tól Bodéig), hanem Taine-nél volt: „Egy népből kettő lesz, egy országból két ország képződik – és egy művészetből két művészet fejlődik.”⁵⁴

*

Pogány Kálmán⁵⁵ csak jóval később végzett, de disszertációja, amely az egyetlen ikonográfiai tárgyú az értekezések sorában, valószínűleg a legjobb helyen Éber közelében van.

⁴⁸ Rózsaffy Dezső: *Rubens és Rembrandt*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1901.

⁴⁹ Uo., 5.

⁵⁰ Uo.

⁵¹ Uo., 6.

⁵² Taine 1898. i. m.

⁵³ Rózsaffy 1901. i. m. 6.

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ Pogány Kálmánról, életrajz és pályakép: Szabó Júlia: Pogány Kálmán, tudománytörténetünk elfelejtett alakja. *Művészettörténet-tudománytörténet*. Főszerk. Aradi Nóra. Szerk. Tímár Árpád. Budapest, Akadémiai K., 1973. 203–215.

Pogány 1907. június 14-én szigorlatozott *Az utolsóítélet középkori ábrázolása a keleti és a nyugati művészetben*⁵⁶ című disszertációval művészettörténet főtárgyból és keresztény-archeológia, illetve magyar irodalom melléktárgyakból. Dolgozata az egyetlen olyan, amelyen Éber magántanári jelenléte kimutatható nyomot hagyott.⁵⁷

Pogány tanulmánya, ikonográfiai témáját és a feldolgozás módját tekintve sem nagyon illik a Pasteinerhez írt doktori értekezések sorába. Annál szorosabb a kapcsolata Éber korai, tanszéki működésével. Éber ugyanis, nem sokkal azután, hogy 1905-ben megkapta a magántanári kinevezést, határozott fordulat ígérését hordozó órákat kezdett hirdetni: először az 1906/1907-es tanév első félévében tartott gyakorlatot, melyen középkori forrásszövegeket olvastatott (*A középkori művészet történetére vonatkozó írott források felolvasása*), majd a következő félévben előadást is tartott: *Herrat de Landsberg: „Hortus deliciarum”. Bevezetésül a középkori ikonographiába* címmel.⁵⁸

A „Pasteiner-tanszék” alapvetően a stílusfejlődésre koncentráló közegében komoly változást, de legalábbis alternatívát hozhatott volna Éber jelenléte. Egyetemi tanári kinevezés nélkül azonban legfeljebb csak segíthette az ikonográfia iránt érdeklődő hallgatókat, disszertációtémát – jogosultság híján –, nem adhatott nekik. Éber szerepét hangsúlyozták Pogány köszönő sorai is. A köszönet alapvetően a Műemlékek Országos Bizottságában őrzött Gróh-féle falképmásolatok tanulmányozásának lehetőségére vonatkozott, amelyet Éber – „ki engem dolgozatom elkészítése közben egyébként is nagy mértékben támogatott”⁵⁹ – bizottsági előadóként engedélyezett.

Ehhez a kutatáshoz kapcsolódtak Pogány disszertációjának (megtévesztő) bevezető sorai is: „Középkori falfestészetünk maradványai között sűrűn fordulnak elő utolsóítéletek. [...] Művészileg ugyan többnyire elviselhetetlenül provinciális ízűek, de az ábrázolás egyetemes kialakulására nézve, nem egyszer, igen becses adalékokat tartalmazók.”⁶⁰ Majd megjegyezte, hogy ezek az emlékek „túlnyomó részben máig kiadatlanok, meghatározásuk is csaknem teljesen hiányzik.”⁶¹ Úgy tűnhetett, hogy Pogány ebből a munkából kíván részt vállalni, de nem ez történt. Megkérdőjelezte ugyanis, hogy a munka egyáltalán elképzelhető – nemhogy elvégezhető – lehetne addig, amíg az egyetemes kutatás nem tette le az asztalra „a középkori keresztény művészet ábrázolási típusainak” monográfiáját.⁶² Ezért inkább ő is ennek a jövőbeli kézikönyvnek a „virtuális” munkatársa lett, az utolsóítélet-ábrázolások szakirodalmi kritikájának és képi-, illetve szöveges forrásainak részbeni feldolgozásával, ismertetésével. Kérdés, hogy jószántából döntött-e így, vagy a „Pasteiner-tanszék” nem tett lehetővé másféle – a magyarországi anyagra is kiterjedő – kompromisszumot. Mindenesre Pogány a dolgozatban – és ez Pasteinernek sem lehetett ellenére –, bár igencsak közvetve, de hozzászólt az „Orient oder Rom”-kérdéshez is.

II.2. Disszertációk a „módszerről”

Meller Simon⁶³ 1898. június 7-én tett doktori szigorlatot művészettörténet főtárgyból és esztétika, illetve klasszika-archeológia melléktárgyakból. (4. kép) Doktori értekezése *Az írott kutfők jelen-*

⁵⁶ Pogány Kálmán: *Az utolsóítélet középkori ábrázolása a keleti és a nyugati művészetben*. Budapest, [Szerző], 1907.

⁵⁷ Szabó 1973. i. m. 205–206.

⁵⁸ Éber magántanári óráinak listája: Gosztorny 2008. i. m. 187–193.

⁵⁹ Pogány 1907. i. m. 3.

⁶⁰ Uo.

⁶¹ Uo.

⁶² Uo.

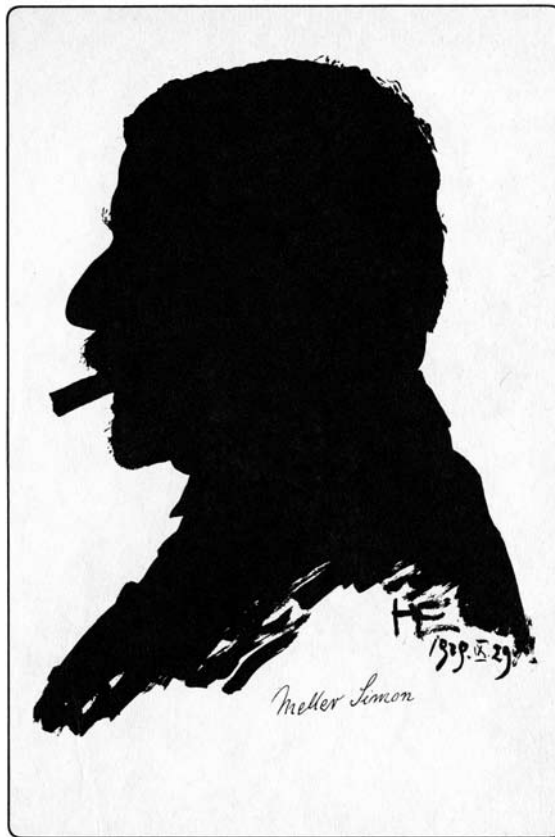
⁶³ Meller Simonról: Geskó Judit: A francia impresszionista és posztimpresszionista művészet gyűjtése Magyarországon 1918 előtt. *Maradandóság és változás*. Szerk. Bodnár Szilvia et al. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2004. 441–466.

tőisége a művészettörténetben című dolgozat volt.⁶⁴

A címben is feltüntetett téma helye és jelentősége a művészettörténeti praxis alapjait érintette. Meller a disszertációját a művészettörténet mint (egyetemi) diszciplína definíciójával és önvédelmével kapcsolatos fejtegetésekkel kezdte. Ide tartozott már a dolgozat felütése is: „A klasszikai archeológusok és a modern műtörténészek között van valami vetélkedésképe.”⁶⁵ Meller szerint az archeológus a művészettörténészt „módszertelensége” és „frázishajhászása” miatt „szinte diletánsnak” tartja. (Szóba kerül még: „sablon-szerűség” és „fölületesség” is.)⁶⁶ Úgy látta azonban, hogy „[s]zót sem kell vesztegetni annak a bizonyítására, hogy a művészettörténet éppen olyan pontos és módszeres tudomány lehet, mint az archeológia”, hiszen mindkettő ugyanannak a tudománynak: „a művészetek általános történetének” a része.⁶⁷

Nyilvánvaló, hogy a felemlgetettek közül a „módszertelenség” volt a legkomolyabb vád, amely tulajdonképpen a művészettörténet tudományos státuszát vitatta. Meller erre kívánt reagálni a két tudomány további összehasonlításával. Úgy vélte, hogy végső soron tárgyak és *módszerük* is egybevágnak, amennyiben mindkettő a fennmaradt emlékekből és a forrásokból „alkotja meg egy-egy kor művészetének képét.”⁶⁸ Ráadásul az újabbbkori forrásokból és műalkotásokból több is maradt fenn, mint az ókoriakból: „Így tehát, ha az archeológia mégis tudományosabb az újabb művészet történeténél, azt csakis valami külső oknak kellett előidéznie.”⁶⁹

A magyarázat, amelyből Meller dolgozatának egyik legfontosabb, orientáló megállapítása következett, a művészettörténet mint tudomány „életkorát” érintette: „Csak a jelen század közepe táján kezdődik az igazi művészettörténet. (1842.: Kugler, Schnaase, Heinrich Otte.) Az egész tudomány tehát alig ötven éves; nem csoda, ha az idő rövidsége és az anyag rengeteg volta folytán nem ért rá úgy kifinomodni és kirendszereződni, mint a régibb keletű és szűkebb körre szorítkozó archeológia.”⁷⁰ Ráadásul – folytatta Meller – az archeológia nem önálló diszciplínaként, hanem a klasszika-filológia részeként született, és „úgyszólván egész módszerét készen kapta ettől a rendkívül szabatos tudománytól.”⁷¹ Ezzel szemben a művészettörténet „[e]lméletével még



4. kép. Meller Simon. KÖH Tudományos Irattár

⁶⁴ Meller Simon: *Az írott kutatók jelentősége a művészettörténetben*. Budapest, [Szerző], 1898.

⁶⁵ Uo., 3.

⁶⁶ Uo.

⁶⁷ Uo.

⁶⁸ Uo.

⁶⁹ Uo., 4.

⁷⁰ Uo.

⁷¹ Uo.

nem foglalkoztak; módszerének alig van irodalma.⁷² Ezzel magyarázta azt is, hogy miért lett a művészettörténet a dilettánsok kedvelt terepe, amely rossz híret keltette a közönség és az egyéb szaktudományok képviselői körében: „És csakugyan, minden újságíró egyúttal született műtörténész; és mindenki, aki egyszer olasz földön járt, hivatottnak érzi magát, hogy műtörténeti útirajzot írjon”.⁷³ A hetvenes évektől számítható újabb, „komoly, szakszerű irodalom” hatására a dilettantizmus azonban fokozatosan visszaszorult a „mai” (kortárs) művészeti kritika területére. Meller ezért úgy látta, hogy „a művészettörténet is kigyógyul a tudományoknak ebből a gyermekbetegségéből”.⁷⁴

A fenti, a tudományos művészettörténet-írás életkorára és elméletének hiányára vonatkozó kijelentések segítenek megérteni Pasteiner öntudatának forrását, illetve a hol defenzív, hol offenzív kijelentésekben kinyilvánított tudományosményét is. Pasteiner ugyanis – a fentiek értelmében –, a művészettörténet-írás első „tudatos”, a hetvenes években jelentkezett nemzedékéhez sorolta magát. Úgy érezte, hogy kivette a részét a küzdelmekből, elég e tekintetben a már címében is programszerű, *A régi művészetek történetének mai tudományos állása* (1875) című – de az érintett témáiban még az ókorhoz kapcsolódó – munkájára utalni. Pasteiner az archeológiával szemben is versenyképes, módszeres, történeti tudományként megalapozott művészettörténet-írás híve, gyakorlója és közvetítője volt. Ezzel magyarázható a nem annyira saját munkáiból, mint inkább a hozzá írt disszertációkból nyomon követhető, folyamatos érdeklődése a művészettörténet elméleti – de soha nem: elméleti esztétikai – konstrukciói iránt.

A Meller által a módszertani bevezetőben használt kollektív önleíró jelzők: a „klasszikai” archeológus oppozíciójaként megnevezett „modern” művészettörténész és a diszciplína tárgyaként többször is megnevezett „újabb művészet története”, mind az 1894/1895-ös tanév első félévében lezajlott, és már Ébernél említett, tanszéki profilisztizálás, illetve profilszűkítés következményei. Éppen ezért különösen figyelemre méltó és nyilván nem véletlen, hogy Pasteiner mindjárt a legelső, tisztán az új elvek szerint (ki)képzett tanítványával megíratta a tanszék – és egyben a művészet-történet mint egyetemi diszciplína – filozófiáját adó, az archeológiától mint tudománytól végleg – de nem az ókortól mint korszaktól – elhatárolódó „függetlenségi nyilatkozatát”. A Pasteiner által kijelölt doktori értekezés elméleti, a művészettörténeti módszertan feladatait érintő bevezetője *programszerűen* csatlakozott az általa „újraalapított” tanszék irányához.

Meller a dolgozatban a művészettörténetet mint önálló, egyetemi diszciplínát választotta el egy másik, szintén *történeti* (és részben: társ) tudománytól: a klasszika-archeológiától. Az elhatárolódások tekintetében Gerevich Tibor alábbi értekezése ugyancsak definitív volt: ő, hat évvel Meller után, az *elméleti* esztétikák és a szigorlati főtárgyául választott tudomány között húzta meg – a tanszék egykori működésére nézve sem kevés „retrospektív” tanulssággal szolgálva – a határokat.

*

Gerevich Tibor⁷⁵ 1904. június 24-én doktorált *Az arányosság elméletének és alkalmazásának története a művészetben* című disszertációval. (5. kép) Főtárgya a művészettörténet, melléktárgyai a keresztény-archeológia (ebből is Pasteiner vizsgáztatta) és a francia irodalomtörténet voltak.

⁷² Uo., 5.

⁷³ Uo.

⁷⁴ Uo.

⁷⁵ Gerevich Tiborról, további irodalommal: Szakács Béla Zsolt: Gerevich Tibor (1882–1954). „*Emberk és nem frakkok*” 2007. i. m. 179–204. – vö. még: Marosi Ernő: Magyar művészet Magyarországon. *Mi a magyar?* Szerk. Romsics Ignác, Szegedy-Maszákné Mihály. Budapest, Habsburg Történeti Intézet – Rubicon K., 2005. 145–170. (Hoffmann Edith-hez és Éberhez is); Bardoly István: Gerevich Tibor és a műemlékvédelmi törvény. Adalékok a magyar műemlékvédelem történetéhez I. *Magyar Műemlékvédelem*, 13. 2006. 7–72. A Gerevichet érintő legfontosabb új kiadvány: *Enigma*, 16. No 60. 2009 („Gerevich Tibor”-szám).



5. kép. Gerevich Tibor.
KÖH Tudományos Irattár

A dolgozat kettős céllal íródott: Gerevich egyrészt összefoglalását adta az arányelméletek történetének, másrészt nyomon kívánta követni szerepüket a művészet „fejlődésében”. Az igen alapos munka, valószínűleg Pasteiner által kitűzött, de legalábbis ajánlott, és még bevallható célja – a feldolgozott anyag viszonylag higgadt, kronologikus ismertetésén túl –, a spekulatív arányosság elméletek hasznavehetetlenségének történeti-kritikai analízise volt.

Az alábbiakban főképp azt kívánom bemutatni, mivel ezt tartom az 1904-es disszertáció egyik – a következményeket tekintve legalábbis – legfontosabb témájának, hogy miként, milyen levezetésekben nyilvánult meg, már ebben az igen korai munkában is, Gerevich határozott és „általános” (német) elmélet ellenessége.

A vizsgálatot a Dürerrel foglalkozó részekkel érdemes kezdeni. Gerevich a Dürernek szánt oldalakon igen alaposan elemezte elméleti és művészi munkásságát, mivel úgy tartotta, hogy „[a]z arányosság egész történetében Dürer az egyetlen művész, kinek theoretikus arányossági tanulmányai beleszővődnek művészetébe”.⁷⁶ Ezért – kettős célkitűzése szempontjából – különösen fontos volt, hogy kimutassa a kettő viszonyát az

életműben. Dürert második olaszországi útja vezette a „speculatív” teóriákhoz. Azok szavatossága azonban nem tartott sokáig, mivel „idő haladtával mindinkább eltávolodik elmélete a gyakorlattól, mert belátja, hogy a speculatív arányossági elméletek gátolják a művészi tevékenységet”.⁷⁷ Gerevich úgy ítélte meg, hogy Dürer a leghívebb megtestesítője a „germán typusnak”.⁷⁸ Arányelméleti érdeklődésében is – Gerevich beállításában –, a német szellem legfőbb ismertetőjegyei mutatkoznak meg: a „speculatív, pontos, rideg kiszámítás, erős akaratból, vasszorgalomtól és szívós kitartástól vezetve”.⁷⁹ Az olasz „kollégáknál”, pl. Albertinél – Gerevich szemében – mentségül szolgált, hogy humanisták voltak. Dürer azonban „nem humanista, de német volt” – hangzott a logikailag talán kissé erőtlén, de annál célzatosabb következtetés.⁸⁰ Ez magyarázta Dürer furcsaságait is: alkatilag annyira közel álltak hozzá az arányossági spekulációk, hogy azokat még a gyakorlatba is át kívánta ültetni, „amit a renaissance művészei meg sem kíséreltek” volna.⁸¹ Művészete mégis felül tudott kerekedni az elméleteken, s ezzel Gerevich szerint bebizonyította, hogy „még nagyobb művész, mint amilyen nagy német volt”.⁸²

Szempontunkból a Dürer-fejezet azért is érdekes, mert Gerevich az előbbiekkal vezette fel az arányelméletek 19. századi újjászületésével kapcsolatos központi fejtegetéseit. A 19. század

⁷⁶ Gerevich Tibor: *Az arányosság elméletének és alkalmazásának története a művészetben*. Budapest, 1904. 31. [különnyomat: *Athenaeum*, 13. 1904. 38–63., 318–354.]

⁷⁷ Uo.

⁷⁸ Gerevich 1904. i. m. 34. – vö.: Hans Belting: *The Germans and their Art. A Troublesome Relationship*. Translated by Scott Kleager. New Haven – London, Yale University Press, 1998. 49–60 (*Art Historians and the „German Question”*).

⁷⁹ Gerevich 1904. i. m. 34.

⁸⁰ Uo.

⁸¹ Uo.

⁸² Uo.

elején ugyanis újra nagy számban tűntek fel – mintegy három évszázad után újra –, a Dürert követően eltűnt arányelméletek; és „valamennyi tisztán speculativ jellegű s csaknem kivétel nélkül német termék”.⁸³ Mégpedig olyanok, melyeknek, Gerevich szerint, ezúttal sem volt közük a művészet „szerves” életéhez. Gerevich a teóriák újbóli feltámadását – és e ponton természetesen visszautalt a Dürer kapcsán mondottakra –, ugyancsak a „német észjárás”, „ridegen számító jellemével” hozta összefüggésbe.⁸⁴ Részletesebben csak Zeising elméletével foglalkozott, „mert mindnyája egy kaptafa szerint való”.⁸⁵ Azt állapította meg róla, hogy bár első látásra „csakugyan megvesztegető”, de alaposabb vizsgálat után „szemfényvesztésnek bizonyul”.⁸⁶ Majd jelezte, hogy Henszlmann arányelméletét: a *Théorie des proportions*-t (1860) is itt, Zeisinggel és követőivel egy fejezetben kellene tárgyalnia, de mivel dolgozatában Henszlmann az egyetlen magyar, és elmélete kevésbé ismert, külön foglalkozik vele. A külön fejezet ellenére mégis azt közölte az olvasókkal – és itt kezd bezárulni a Dürer jellemzésével megkezdett kör –, hogy Henszlmann „[a]rányossági törekvéseiben tipikus németnek mutatkozik”, aki éppúgy hajlik „a gyakorlati érték nélküli, rideg, kiszámítás felé, mint amazok”.⁸⁷ Majd érezhető élvezettel sorolta azokat az életrajzi adatokat, amelyek szerint igazát bizonyítják. Henszlmann „bűnlajstroma” a következőkből állt: tősgyökeres felvidéki családból származott, csak eperjesi diák korában tanult meg magyarul, első irodalmi kísérleteit is németül írta, és mindvégig a francia kultúra rovására rokonszenvezett a német művészettel és tudománnyal. Ezek után – időnként szarkasztikus megjegyzések kíséretében –, hosszan ismertette Henszlmann építészeti aránytani számításait.⁸⁸ Végül, a disszertáció tizenöt oldallal korábban megkezdett gondolatmenetének lezárásaként, szó szerint is egy lapon említette Henszlmann-t Dürerrel: „A Dürer sajátlag német művészete pályája kezdetétől fogva erősen vonzza; metszeteit élete végéig szenvedélyesen gyűjti”.⁸⁹ Feltételezte, hogy Henszlmann ismerte Dürer arányelméletét is, és az buzdítólag hatott rá, amikor hasonló feladatra vállalkozott, illetve, hogy hasonló szellemi „conformitas” vonzhatta Stieglitz kutatásaihoz is. Lezárásul pedig mindehhez még annyit tett hozzá – és ez volt az addigiak közül a legsértőbb és legméltatlanabb –, hogy: „Annyi tény, hogy egy tipikus magyar egyenes, gyakorlati eszejárásával az ő helyén csakhamar belátta volna a hasonló irányú arányossági törekvések meddő voltát.”⁹⁰

Pasteiner a dolgozatról jó pár évvel később, 1918-ban is azt közölte, hogy „[a] hivatalos bírálat annak idején dicsőítőleg nyilatkozott róla.”⁹¹ A fentiek után nem csoda. A tanítvány dolgozatában ugyanis bárki elolvashatta, hogy majdnem hova jutott első professzora, Henszlmann kezei között a művészettörténeti tanszék. Ezek után már nem férhetett kétség ahhoz, hogy a történeti szempontot hirdető Pasteiner lehet csak jogosult és alkalmas a művészet (esztétikai spekulációktól mentes) történetét oktató budapesti katedrára.

Lezárásképpen talán érdemes megemlékezni a disszertáció – a „Henszlmann-szál” tekintetében – nem éppen „szeplőtelen” eredetéről is. Előzménye ugyanis, minden valószínűség szerint, Gerevichnek az a ma már nem fellelhető, *Henszlmann Imre művészeti elmélete* című esztétikai ér-

⁸³ Uo.

⁸⁴ Uo.

⁸⁵ Uo.

⁸⁶ Uo., 36.

⁸⁷ Uo., 46.

⁸⁸ Kontextusához vö.: Marosi Ernő: *Henszlmann Imre és Kassa városának ó német stílus templomai*. (A Kassa városának ó német stílus templomai. Rajzoló és magyarázó Dr. Henszlmann Imre. Pesten, 1846. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1996. kiadás kísérőfüzete, 1–26.)

⁸⁹ Gerevich 1904. i. m. 46.

⁹⁰ Uo.

⁹¹ Pasteiner 1918. i. m. 219.

tekezése lehetett, amellyel 1903-ban egyetemi pályadíjat nyert.⁹² Talán nem tévedek, ha azt állítom, hogy Gerevich e köré írta, illetve Pasteiner e köré íratta meg – nem minden célzatosság nélkül –, a következő évben benyújtott disszertációt.

II.3. Disszertációk a korszakfogalmakról

A módszertani tisztázást a korszakfogalmakkal kezdték. Az alábbi disszertációk mintegy „előkészítették” a terepet a következő alfejezetben tárgyalandók számára. Az „optikai irányt” követő értekezések ugyanis, szinte kizárólag, reneszánsz tematikájúak voltak, de ha általánosabb témát tárgyaltak is, az érvelésben a reneszánsznak, vagy egyes reneszánsz művészeknek – leggyakrabban Giottonak, Donatellónak és Michelangelónak –, kitüntetett hely jutott.

Pasteiner az 1902/1903-as tanév első és második félévében adta elő újra, hosszabb szünet után, a reneszánsz építészet történetét. Aránylag rövid időn belül két doktori értekezés is született e tárgyban. Elsőként Neuschlosz Kornél doktorált 1903-ban a *Brunelleschi és Alberti*⁹³ című dolgozattal, majd 1905-ben Sztrachon Petronella adta be a *Leone Battista Alberti (Vázlat a XV. századi olasz irodalom és művészet közti különbségről)*⁹⁴ című értekezését.

A gyors egymásutánban kétszer is kiosztott Alberti-téma kapcsán – többször ilyen duplázásra nem került sor –, egy, a címekben foglaltaknál jóval általánosabb, de Pasteinert már jó ideje élénken foglalkoztató problémáról: a *reneszánsz (burckhardti) fogalmát* ért kritika ismeretéről és elsajátításáról kellett a jelölteknek számot adniuk.⁹⁵ Jacob Burckhardt nézeteinek bírálata egyike volt a különböző apropóból, újra és újra átbeszélt nagy, budapesti témáknak. Erre is Pasteiner egyetemi tanári *beérkezésében* lelhetjük meg a magyarázatot. Ugyanabban a hangsúlyos váltásban, amelynek eredményeként – a Henszlmann halála utáni években –, újragondolhatta az egyetemi művészettörténet-oktatás kérdéseit. Ennek eredményeként – leszámítva a Hampel halála után 1913–1914-ben vállalt helyettesítő órákat –, többé nem hirdetett antik témájú előadást. Ezt követően, egészen az 1910-ben bekövetkezett újabb pályafordulatig – amikor ismét csak meglehetősen váratlanul, a modern francia művészet szinte kizárólagos tárgyalására tért át –, másfél évtizedig a legnagyobb óraszámban a reneszánsz különböző aspektusairól adott elő. Ahogy 1875-től az antik előadások kötelező metodikai célzatú eleme a „Winckelmann-kritika” volt,⁹⁶ úgy az új tematikához a reneszánszt az antikvitás (iránti érdeklődés) „újjaszületésével” magyarázó – elsősorban Burckhardt nevéhez kapcsolt – koncepció nem kevésbé módszeres bírálata járult. Ráadásul ugyanabból a pedagógiai célból: a történeti szempont kritikai érvényesítésének demonstrációjaként. Csakhogy, amíg a korai előadásokban – Winckelmann-nal illusztrálva –, a normatív esztétikai szemlélet elutasítása volt a cél, addig a reneszánsz „egyoldalúnak” mondott – Burckhardtnak felrótt – beállítása a történeti szemlélet másfajta mellőzéséről: a *fejlődéstörténet, a művészettörténeti*

⁹² Dr. Pasteiner Gyula és Dr. Hampel József ny. r. tanárok véleményes jelentései Dr. Gerevich Tibornak, a Magyar Nemzeti Múzeum segédőrének magántanári képesítéséről „az olaszországi művészet története a XIII–XVII. századig” c. tárgykörből. Kézirat gyanánt. Budapest, 1911. 1. – Korach 1902. i. m. valószínűleg ugyanerre a pályázatra készült.

⁹³ Neuschlosz Kornél: *Brunelleschi és Alberti*. Budapest, [Szerző], 1903.

⁹⁴ Sztrachon Petronella: *Leone Battista Alberti. Vázlat a XV. századi olasz irodalom és művészet közti különbségről*. Budapest, [Szerző], 1905.

⁹⁵ Alapvető: Wallace Klippert Ferguson: *The Renaissance in Historical Thought*. Cambridge (Mass.), AMS Press, 1948. főleg: 195–252. (*The Burckhardtian Tradition*). Újabb: Maurizio Ghelardi: Introduction. In: Jacob Burckhardt: *Italian Renaissance Painting according to the Genres*. Translation by David Britt and Caroline Beamish. Los Angeles, Getty Research Institute, 2005. 1–26.

⁹⁶ Erről: Gosztonyi 2006. i. m. 113–122.

evolúció hiányos ismeretéről tanúskodott. Pedig, ahogy Pasteiner 1886-ban megfogalmazta: „Ami különösen a művészeteket illeti, ha valahol, úgy annak körében *leginkább lehetetlen az ugrás*.”⁹⁷

*

Neuschlosz Kornél⁹⁸ 1903. június 24-én tett doktori szigorlatot művészettörténet főtárgyból és keresztény-archeológia, valamint érem- és régiségtan melléktárgyakból. A bölcsészkar előtt a zürichi politechnikumra járt, ezért doktori dolgozata címdalán is feltűntette a neve alatt, hogy „építész”. Ő volt az első olyan tanítvány, aki a reneszánsz-fogalom kritikáját adta.

Neuschlosz a korszakfogalmak általános bírálatával kezdte levezetését, amelyek „nem felelnek meg a terminus megkövetelte határozottságnak”.⁹⁹ A reneszánsz fogalmáról pedig úgy nyilatkozott, hogy „tudományosan szinte alig használható”.¹⁰⁰ A fő célpont Burckhardt és az általa adott reneszánsz-definíció volt. A fejlődéstörténet eszméjét valló „Pasteiner-tanszék” hallgatója leginkább az ellen tiltakozott, hogy Burckhardt a „középkor és a renaissance között tátongó űrt lát és nem találja meg a két kort összekapcsoló láncszemet”.¹⁰¹ Az „összekapcsoló láncszem” megtalálása volt az egyik legfontosabb, általános célja a budapesti disszertációknak. Neuschlosz érvelése szerint Burckhardt csak az ókori művészet „újjászületésének csodájával” tudta megmagyarázni a 15. és a 16. század művészetét, és azt is csak úgy, hogy a rajongásig szeretett olasz népet „félíg ókorinak” nyilvánította.¹⁰² Ezután összefoglalta Burckhardt álláspontját. A római birodalom bukása után az ókor művészete lassan „elszunnyadt”, ezért a középkort Burckhardt „barbárnak” tartotta,¹⁰³ csak az ókor irodalmának újrafelfedezése ébresztette fel álmából a középkort átalvó „nemzeti érzést, a latinságot”.¹⁰⁴ A Pasteiner-tanítvány, azon túl, hogy idegenkedett egy „csodával” magyarázni a reneszánsz (újjá)zületését, Burckhardt elképzeléseinek háttérében a történeti elfogulatlanság követelményének hiányát ismerte fel: „Annyira át van hatva az ókor nagyságától, hogy elfogult a középkor megítélésénél.”¹⁰⁵ A disszertáns ugyan elismerte, hogy az ókornak is lényeges szerepe volt a fejlődésben, de azért hozzátette, hogy „az idegen elemek értéke sem jelentéktelen”.¹⁰⁶ Neuschlosz következő megjegyzése szerint, pl. azért sem helyeselhető, hogy Burckhardt az olasz népet félíg-meddig „ókorinak” tartva, túlbecsülte az antikvitás szerepét, mert az olasz nép „a latin és a germán fajok keveréke, melynek hagyományai nem csak az ókorból, hanem a középkorból is származnak”.¹⁰⁷ Érdekes elgondolni, hogy ezek szerint a budapesti tanszéken a „néplélek” evolúciójában is hittek, nem csupán a művészet fejlődésében. Pasteiner és a tanítványok rendszerében a „néplélek” tehát nem konstans tényező, hanem a fejlődéstörténet – változásoknak is

⁹⁷ Pasteiner Gyula: A nemzeti elem a régi hazai művészetben. Pasteiner Gyula előadása a régészeti társulat 1886. február 23-ikán tartott ülésén. *Művészi Ipar*, 1. 1885/1886. [1886] . 319. (Kiemelés tőlem.) [továbbiakban: Pasteiner 1886a.] Pasteiner 1886-os előadásában egy ókori eredetű, Leibniztől, majd Darwintól elhíresült és Semper által is idézett fordulattal – „Natura non facit saltum” – koronázta meg evolúciós művészettörténeti fejtegetéseit. Vö. pl.: Charles Darwin: *A fajok eredete*. Ford. Mikes Lajos. Budapest, Magyar Helikon, 1973. 229., illetve Gottfried Semper: Ueber Baustile. [1869] In: Gottfried Semper: *Kleine Schriften*. Hrsg. Manfred, Hans Semper. Berlin – Stuttgart, Spemann, 1884. 401.

⁹⁸ Neuschlosz Kornélról: Gulyás 1939/2002. i. m. XIX.: 531. Neve több variációban is előfordul, leggyakrabban Neuschloss írásmóddal. Én a továbbiakban a doktori értekezése címdalán feltűntetett, és a szigorlati jegyzőkönyvi bejegyzésben is olvasható, Neuschlosz verziót használom.

⁹⁹ Neuschlosz 1903. i. m. 3.

¹⁰⁰ Uo.

¹⁰¹ Uo., 7.

¹⁰² Uo.

¹⁰³ Uo.

¹⁰⁴ Uo., 6.

¹⁰⁵ Uo.

¹⁰⁶ Uo., 7.

¹⁰⁷ Uo., 8.

kitett – része. Ez pedig tulajdonképpen nem más, mint a taine-i *race* – a *moment*-ra és a miliőre is tekintettel lévő – darwinista olvasata. Ezek után Neuschlosznak sem maradt más hátra, mint jelezni: „Bármennyire általánossá vált Burckhardt ezen elmélete, napjai meg vannak számlálva.”¹⁰⁸

Neuschlosz a Burckhardtot leváltó újabb generáció eredményei közül August Schmarsow könyvét, a *Barock und Rococó*t említette.¹⁰⁹ Egyetértően idézte, hogy „a renaissance egy pontosan meghatározott kor, mely elsősorban a középkort föltételezi, mely után következik, melyből kialakul, bármennyire is vele ellentétben állónak érzi magát.”¹¹⁰ Neuschlosz úgy vélte, hogy ezen az alapon a további, az ókor hatását sem tagadó, „elfogulatlan búvárkodás dolga” a középkor továbbélésének felderítése, és annak megállapítása, hogy „dacára az ókori buzgóságnak”, a művészek nézetei és érzelmei, valamint a világi megrendelők és az egyház által kitűzött feladatok milyen mértékben maradtak „középkoriasak”.¹¹¹ Jelezte ugyanakkor, hogy van olyan, amiben Schmarsow is egyetértett Burckhardt-tal. Ez pedig az, hogy: „Az egyéniség föléledése a renaissance kornak alaptétele.”¹¹²

A disszertáció konkrét témája Brunelleschi és Alberti építészeti tevékenységének összevetése volt. Összehasonlításuk alapja – igen hasonló ahhoz, amit Rózsaffynak kellett kidolgoznia –, hogy bár „egy kornak gyermekei, de művészetükben nagy különbség választja el őket egymástól.”¹¹³ Talán nem véletlen, hogy Pasteiner pont egy építészre osztotta, és pont a disszertációban kifejtett beállításban, a témát. A végkövetkeztetés szerint ugyanis Brunelleschi építészként a gyakorlat, míg Alberti az elmélet embere volt. Alberti irodalmi munkásságáról, mint „kútfőről”, már Meller is szólt,¹¹⁴ Neuschlosz azonban, bár a teoretikus műveket szintén megemlíttette, inkább Alberti tervezői gyakorlatában mutatta ki az elméleti (humanista) karaktert és állította alakját, illetve működését (ellentét)párba a kvázi kézművesként, ötvösként ábrázolt Brunelleschivel. Valószínűleg a szerző gyakorlati, építészti jártasságáról tanúskodnak a doktori értekezés olyan megjegyzései, mint pl. az egyik, tervrajzokról szóló: „a Pitti palota Brunelleschi halála után épült és a rustika kövek kimunkálása oly részlet, melyet a tervekben föltüntetni nem lehet, csakis a részletekben, ezeket azonban valószínűleg a művezető építész készítette.”¹¹⁵

*

Igaz, hogy Sztrachon Petronella¹¹⁶ csak 1905. február 25-én szigorlatozott a művészettörténet mellett német és magyar irodalomból, de az említett, részleges témaegyezés miatt – a kronológiát kissé felborítva – Leone Battista Alberti (*Vázlat a XV. századi olasz irodalom és művészet közti különbségről*) című disszertációját Neuschlosz dolgozata után tárgyalom.¹¹⁷ Sztrachon egy lábjegyzetben hivatkozott is elődje értekezésére.¹¹⁸

A szerző már disszertációja első mondatában kijelentette, hogy a reneszánsznak az a meghatározása, amelynek alapjait Burckhardt vetette meg, és amely a legutóbbi időig számos kö-

¹⁰⁸ Uo.

¹⁰⁹ Uo.

¹¹⁰ Uo. – vö.: August Schmarsow: *Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur*. Leipzig, S. Hirzel, 1897. 37–38.

¹¹¹ Neuschlosz 1903. i. m. 8.

¹¹² Uo., 9.

¹¹³ Uo., 16.

¹¹⁴ Meller 1898. i. m. 23–26.

¹¹⁵ Neuschlosz 1903. i. m. 25.

¹¹⁶ Sztrachon Petronelláról: Szinnyei József: *Magyar írok élete és munkái* I–XIV. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1891–1914. XIII.: 1146.

¹¹⁷ Sztrachon 1905. i. m.

¹¹⁸ Uo., 39.

vetőre talált, „ma már nem látszik kielégítőnek”.¹¹⁹ Ő is Burckhardt azon nézetét vitatta, hogy a reneszánsz az „ókori klasszikus művészet” újjászületése lenne.¹²⁰ Véleménye szerint ugyanis – és ez egy Pasteiner-tanítvány részéről komoly vád volt –, Burckhardt „merev elméleti rendszerességgel” határozta meg a fogalmat.¹²¹ De a legfőbb baj, ezúttal is, a középkort érintő, feltételezett negatív elfogultsággal volt. Illetve azzal, hogy Burckhardt a középkor és a reneszánsz között „áthidalhatatlan űrt látott”, és úgy vélekedett, hogy „e két ellentétes pólus egymással sohasem érintkezhetik”.¹²² Sztrachon Burckhardt nézőpontját a merev, egynézetű ókori szobrokhoz hasonlította, jelezve, hogy már akadtak olyan újabb gondolkodók, akik megkísérelték a reneszánszt „más és többféle álláspontból nézni”.¹²³ Ő maga ehhez a több nézőpontú kritikához kívánt hozzájárulni azzal, hogy kimutatta: a humanisták mesterséges kezdeményezései az ókor újraélesztésére, és a reneszánsz képzőművészet természetes fejleményei között, nincs ok-okozati összefüggés. A Giotto-tól elindított fejlődés azért tudott több évszázadig életképes maradni, mert a középkor szerves folytatásaként „gyökerei mélyen benyúl[t]ak a néplélekbe, tehát népies természetű” volt. Ezzel szemben a humanizmus „idegen oltványától” az irodalom jó időre elvesztette életképességét.¹²⁴ A 15. században e kettősséget Alberti pályafutásán demonstrálta. Megállapította, hogy Albertinek mint írónak és mint művésznek – önmagában egyesítve a nagy ellentmondást –, „kétféle a lelki világa”.¹²⁵ Íróként az ókor bűvöletében élt, elmerült irodalmi forrásaiban, de azokat sokszor felszínesen, üres szövegekben adta vissza; építészként viszont a középkortól a 15. századba „át szállott” hagyományok alapján állt, nem az ókor szellemében tervezett, azt csupán járulékos elemként idézte meg.¹²⁶ „Mikor ír, a klasszikai világot iparkodik ismételni; amit épít, az nem ismétlés”¹²⁷ – foglalta össze a Burckhardt cáfolatául szánt dolgozat végső tanulságaként.

Elméleti fejtegetéseiben Neuschlosz már 1903-ban jelezte, hogy a reneszánsz fogalmát sok újabb szerző, így pl. Schmarsow is, kiterjesztené a német művészetre;¹²⁸ ennek következményeivel azonban már nem ő, hanem az időrendben következő tanítvány, Takács Zoltán vethetett volna – ha a feladat megfelelt volna kutatói alkatának –, számot.

*

Takács Zoltán¹²⁹ 1904. január 26-án szigorlatozott művészettörténetből, illetve magyar művelődéstörténet és magyar irodalomtörténet melléktárgyakból a *Schongauer szerepe Dürer fejlődésében* című disszertációval.¹³⁰ Azon kevesek közé tartozott, akik a disszertációban kidolgozott témával később is foglalkoztak: 1909-ben könyve jelent meg Dürerről,¹³¹ illetve német nyelvű közleményével a nemzetközi Dürer-irodalomban is részt vett.

Dolgozatában Dürer tanulóéveinek új szempont szerinti megvilágítására vállalkozott: Schongauer szerepét kívánta hangsúlyozni, Wolgemut befolyása helyett, pályafutásában. Tárgyválasztását indokolva, a művészettörténeti szemlélet érettebbé válásával magyarázta, hogy egy-

¹¹⁹ Uo., 3.

¹²⁰ Uo.

¹²¹ Uo.

¹²² Uo.

¹²³ Uo., 3–4.

¹²⁴ Uo., 5.

¹²⁵ Uo., 42.

¹²⁶ Uo.

¹²⁷ Uo.

¹²⁸ Neuschlosz 1903. i. m. 9.

¹²⁹ Felvinczi Takács Zoltánról, további irodalommal: Bincsik Mónika: Felvinczi Takács Zoltán (1880–1964). A magyar orientalista művészettörténet-írás megalapítója. *Enigma*, 17. No 62. 2010. 83–100.

¹³⁰ Takács Zoltán: *Schongauer szerepe Dürer fejlődésében*. Budapest, [Szerző], 1903.

¹³¹ Takács Zoltán: *Dürer*. Budapest, Lampel, 1909. (Művészeti könyvtár)

egy művészpályának már nem csak a „klasszikus” csúcspontjai igénylik a figyelmet, hanem a kezdetek problémái is fokozott érdeklődést keltenek. Ezután – Pasteiner befolyásától sem mentesen –, felvázolta az elfogultságmentes, normatív szempontokat mellőző művészettörténet-írás jövőjét: „A modern művészettudományban [...] az egyes kiválóbb emlékekről szóló esztétikai fejtegetéseknek nincs jövőjük, a történelmi fejlődés mozzanatainak megismerése feleslegessé teszi azokat. A szoros értelemben vett élvezet helyett a megismerés tudatossága nyújt kárpótlást.”¹³²

Érvelése két úton haladt. A számára szemlátomást fontosabb szálát követve – és a címben sugallt időkeretet kibővítve –, amellet érvelt (ritka esetként, a művek összevethetősége érdekében, illusztrációkat is mellékel a dolgozatához), hogy Schongauer hatása nem csak Dürer korai *oeuvre*-jében, hanem egész pályafutásában kimutatható. Másrészt, nyilván Pasteiner elvárásainak megfelelően, és némiképp az Éber által elmondottakat is megismételve, a „germán faj” művészeti feladatáról – és annak történeti stációiról – értekezett, egészen az azt mintegy beteljesítő Dürer felléptéig. A két szál végül, a konklúzióban összeért: „Ha Dürer a német festészetben be akarta tölteni a rá váró hivatást, nem a sors szeszélye által neki juttatott mesterre vagy mesterekre, hanem Schongauerre kellett támaszkodnia, mert ő volt az, ki az éjszaki művészetnek a rajzoló stílus megalapításával az új követelményeknek megfelelő irányt adott.”¹³³

Takács dolgozata sok szempontból *atipikus* a Pasteinerhez írt disszertációk sorában. Konkrét problémát oldott meg, viszonylag kevés általános kitéréssel. Ráadásul a kötelezően teljesített elméleti részekben is érződik a kényszeredettség. Pasteiner a Dürer-értekezést, csakúgy, mint (Felvinczi) Takács későbbi munkásságát, elismeréssel említette még 1918-ban is, de valójában nem tudtak egymással mit kezdeni. Takács, annak ellenére, hogy egy teljesen súlytalan összefüggésben – a tanítványok közül úgy tűnik, hogy elsőként –, német fordításból, még Berensont is idézte,¹³⁴ Pasteiner szemében mindvégig a részletekben túlságosan elvesző, összefoglalásra képtelen kutató maradt.¹³⁵

*

Czakó Elemér¹³⁶ és a *Kolozsvári Márton és György XIV-ik századi szobrászok*,¹³⁷ több szempontból is kilóg a Pasteinerhez írt disszertációk sorából és csak jobb híján soroltam ebbe a fejezetbe.

Czakó 1904. december 20-án szigorlatozott művészettörténetből és keresztény-archeológia, illetve magyar irodalomtörténet mellék tárgyakból. Ő írta az egyetlen, magyar vonatkozású dolgozatot Pasteinerhez. A disszertációknak ezt a jellemző hiányát emelte ki, az elmulasztott lehetőségek miatt, vádként, Elek Artúr is 1931-ben: „Ha tanítványai doktori értekezéseinek tárgyát nézzük, magyar művészeti vonatkozásút alig találunk közöttük. [...] Pasteiner föltűnésével megszokadt a régi magyar művészeti emlékek és a rájuk vonatkozó levéltári anyag kutatásának folyamata. [...] Hogy a mulasztás milyen jóvátehetetlen volt, azt igazán csak ma ítéldjük meg, mikor a régi Magyarország művészeti kincses területei nagyjából elvesztek számunkra.”¹³⁸

Czakó, értekezése nagyobb részében, a testvérpárral kapcsolatba hozható szobrokat, és a rájuk vonatkozó forrásokat tárgyalta, különös tekintettel, természetesen az – egyetlen fennmaradt – prágaira.¹³⁹ Czakó kijelentése, miszerint a műalkotás nem csak a művész „terméke”, hanem

¹³² Takács 1903. i. m. 3.

¹³³ Uo., 35.

¹³⁴ Uo., 21. („Vasariról most is az a vélemény, hogy az olasz művészetnek hozzá hasonló kritikusa nincs”, kezdte – Berensonra hivatkozva –, a korabeli német nyelvű források bemutatását.)

¹³⁵ Ehhez vö.: Pasteiner 1918. i. m. 226–228.

¹³⁶ Czakó Elemérrel: Gulyás 1939/2002. i. m. IV.: 1217–1221.

¹³⁷ Czakó Elemér: *Kolozsvári Márton és György XIV. századi szobrászok*. Budapest, [Szerző], 1904.

¹³⁸ Elek 1996. i. m. 188–189.

¹³⁹ A műhöz és irodalmához: Marosi Ernő: „Opus Imaginis Sancti Georgii” – A prágai Szent György-szobor itáliai vonatkozásai. In: Marosi Ernő: *Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon*. Budapest, Akadémiai K., 1995. 86–123.

lényeges szerepet játszanak létrejöttében az anyagon túl azok a természeti és kulturális körülmények is, melyek között az alkotó él,¹⁴⁰ vezette be a dolgozat egy Pasteiner-tanítvány számára kötelezően teljesítendő részét. Értekezése végén ugyanis általános áttekintést közölt a keresztény szobrászat fejlődéstörténetéről. A kronológiailag megfelelő helyen, a 13. századi francia szobrászathoz érve (ő is) jelezte, hogy „meg van már benne a művészetnek az új népek szellemében való felújhodása, amit tévesen az antik újjászületésének értelmében reneszánsznak szokás nevezni”.¹⁴¹ Fejtegetéseiben kiemelt szerepet juttatott a trecentónak: „A keresztény művészet evolúciójának további lépése Toscana földjén megy végbe.”¹⁴² A fejlődés lényegét a bizánci művészettől és a gótikától való elszakadásban látta. Ezt hangsúlyozta következő megállapítása is, miszerint „Giotto közelebbi viszonyban van a szobrász Giovanni Pisanoval, mint festő elődjével – Cimabuéval”.¹⁴³ Innét pedig már csak egy logikai lépés volt eljutni a (közbülső) konklúzióig: „Azaz a modern művészet nagyszerű fejlődése úgyszólván a szobrászat körében megy végbe.”¹⁴⁴ A Szent György-szobrot is ezen fejlődési sor részének tekintette és megállapította, hogy „[a] Kolozsváriak előadási módja Giotto felé mutat”.¹⁴⁵ Giottót a Szent Ferenc-téma ragadta ki a „bizánci sémákból”, mivel ahhoz új komponálási és előadási módot kellett kialakítania. Hasonló formateremtő feladat volt – Czakó szerint –, a magyar szent királyok ábrázolása is: „eszméjükhöz maguknak kell alkotni testet”, mivel nem élhettek kölcsönzésekkel.¹⁴⁶

Czakó, az eddigieket magyarázva – és a továbbiakat előkészítendő –, újabb, ezúttal nemzet-karakterológiai, érvekkel hozakodott elő. A magyarok állítólagos józan öntudatára, harcias természetére és erős nemzeti érzésére hivatkozva közölte, hogy a magyar középkor művészete is e tulajdonságok miatt különbözik más népekétől; így pl.: „A magyarok istenházai nem cifrák, még színes ablakok sem hoznak misztikusságot bele.”¹⁴⁷ Ezért egy olyan „tősgyökeres” magyar szent ábrázolásánál, mint Szent László – „kiről ha lefejtjük az egyházi glóriát, hát egy igazi magyar dalia eszményképe áll előttünk” – „[ú]gyszólván a tárgy növel új művészetet”, akárcsak Giotto és Assisi Szent Ferenc esetében.¹⁴⁸ Ennek megfelelően Czakó, a Szent Györgyhöz képest, a következőképp jellemezte az elpusztult, lovas Szent László-szobrot: „Elképzelhetjük, mily hatalmas Szent László eredeti lovas szobra, mikor az őt 18 évvel megelőző *idegen nyelvű kiadása*, Szent György prágai szobra is korához képest mennyi haladást mutat.”¹⁴⁹

*

Freund Edit¹⁵⁰ 1909. június 16-án szigorlatozott művészettörténet mellett esztétika és filozófia melléktárgyakból *Az antik művészet jelentősége az olasz XV. századi festészetben* című doktori értekezéssel.¹⁵¹ Freund dolgozatában – Czakóéval ellentétben – központi szerepet kapott a reneszánsz megjelenését az ókor újjászületésével összekapcsoló (Burckhardt-féle) nézetek bírálata. Ezzel kapcsolatos érvelésében két – a többi disszertáns által még nem kellően kiaknázott – szakirodalmi munkára támaszkodott. Egy Anton Springer-könyvfejezet (*Das Nachleben der Antike*

¹⁴⁰ Czakó 1904. i. m. 33–34.

¹⁴¹ Uo., 35.

¹⁴² Uo.

¹⁴³ Uo., 36.

¹⁴⁴ Uo.

¹⁴⁵ Uo., 37.

¹⁴⁶ Uo., 38.

¹⁴⁷ Uo.

¹⁴⁸ Uo.

¹⁴⁹ Uo. Kiemelés tőlem.

¹⁵⁰ Freund Editről: Gulyás 1939/2002. i. m. IX.: 686.

¹⁵¹ Freund Edit: *Az antik művészet jelentősége az olasz XV. századi festészetben*. Budapest, [Szerző], 1909.

im Mittelalter)¹⁵² és egy Louis Courajod-tanulmány (*Les véritables origines de la renaissance*)¹⁵³ megállapításait idézte, amikor a reneszánsz „tisztán »burckhardt«-i értelmét” kívánta az eddigieknél árnyaltabban megkérdőjelezni. Mivel – bocsátotta előre a végkövetkeztetést már a dolgozat elején – „majd látni fogjuk, lényegében a renaissance művészete nem közelítette meg jobban az ókori művészetet, mint az ú. n. legsötétebb középkor”.¹⁵⁴ A reneszánsz lényegének ugyanis – nagyrészt Courajod nyomán – nem az antik befolyást, hanem a „naturalismust” tartotta, születését a 12., legintenzívebb, legszínesebb periódusát a 15., csúcspontját és a végét pedig a 16. századba helyezve.¹⁵⁵

Ebben a limitált, vagy a Freund által használt szóval: „distingvált”¹⁵⁶ értelemben kereste az antikvitás hatásának nyomait a 15. századi olasz festészetben. Jelenlétének három formáját állapította meg. Az elsőben a művészek csak motívumok, főleg archeológiai részletek visszaadására törekedtek. A második esetben a művész „saját romantikus képzelete termékét nézte antik művészetnek”.¹⁵⁷ A harmadik esetben pedig anatómiai tanulságokért és a mozgási képzetek kifejezésére, mintáért fordultak az ókorhoz.¹⁵⁸ Nem állapított meg tiszta típusokat, de az első kategóriában (vitatott szakirodalom alapján) pl. Mantegnát, a másodikban Botticellit, míg a harmadikban Signorellit tartotta érintettnek.

A disszertáció következő fejtegetésében Mantegna és az antikvitás viszonyát elemezte. Úgy látta, hogy Mantegna – bár az elsővel kapcsolatban keveredett gyanúba –, egyik csoportba sem sorolható be maradéktalanul. Berenson nézőpontját, miszerint Mantegna formavilága teljesen az antiktól lenne levezethető – nem véletlenül –, határozottan vitatta.¹⁵⁹ E tekintetben először Kristeller 1901-es monográfiájára hivatkozott,¹⁶⁰ majd valamivel később, a következő, ugyan-csak a szakirodalom megosztottságát jellemző mondathoz – „Az egyik szerint Mantegna antik, a másik szerint igen távol áll az antiktól”¹⁶¹ – tartozó jegyzetben az első véleményénél Berensonhoz, míg a második kapcsán Pasteiner 1901-es *Mantegna*-esszéjéhez¹⁶² utalta az olvasót. Pasteiner ugyanis 1901-ben, az Országos Képtárban tartott előadásában, művészetét magyarázva, úgy ábrázolta Mantegnát, mint „akiben küzdelmes germán lélek lakozott”.¹⁶³

Nem egyértelmű Freund disszertációjának viszonya Aby Warburg 1893-as értekezéséhez (*Sandro Botticelli két festménye: a Vénusz születése és a Tavasz. Az olasz kora reneszánsz óorképéről*).¹⁶⁴ Freund ugyan nem hivatkozott a Botticellit tárgyaló oldalakon Warburgra, viszont a probléma beállítása, és a két érvelés elemei, nagyfokú hasonlóságot mutatnak. Freund ugyanazokat

¹⁵² Anton Springer: Das Nachleben der Antike im Mittelalter. In: Anton Springer: *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*. 2. verm. und verb. Aufl. Bonn, A. Marcus, 1886. 1–40.

¹⁵³ Louis Courajod: *Les véritables origines de la renaissance*. *Gazette des Beaux-Arts*, 37. 1888. 21–36.

¹⁵⁴ Freund E. 1909. i. m. 8.

¹⁵⁵ Uo., 14.

¹⁵⁶ Uo., 13.

¹⁵⁷ Uo., 38.

¹⁵⁸ Uo.

¹⁵⁹ Vö.: Bernhard Berenson: *The North Italian Painters of the Renaissance*. New York, G. P. Putnam's Sons, 1907. 24–50. (*Mantegna and the Antique*).

¹⁶⁰ Paul Kristeller: *Andrea Mantegna*. Translated by Arthur Strong. London, Longmans, 1901. Pasteiner is hivatkozott rá „utólag”. Vö.: Pasteiner Gyula: *Mantegna. Budapesti Szemle*, 29. évf. 106. köt. No 294. 1901. 334–358. (Különlenyomat) példányát – a 11. oldalon Pasteiner kézírásával – az ELTE Művészettörténeti Intézet könyvtárában: ltsz. 1096., a régi: „Leltár 1276. II. 86”.

¹⁶¹ Freund E. 1909. i. m. 39.

¹⁶² Pasteiner 1901. i. m.

¹⁶³ Uo., 27.

¹⁶⁴ Aby Warburg: *Sandro Botticelli két festménye: a Vénusz születése és a Tavasz. Az olasz kora reneszánsz óorképéről*. Ford. Adamik Lajos. In: *Aby M. Warburg válogatott tanulmányai*. Szerk. Széphelyi F. György. Budapest, Balassi, 1995. 7–63.

a képeket elemezte, mint Warburg (valamint a címbe felvett kettő mellett pl. a *Rágalom* címűt is), és ugyanúgy „a széltől lobogó ruhákat”, a „formák izgatott hullámzását” említette a sajátos Botticelli-féle „antik” jellemzőiként, mint az 1893-as szöveg, továbbá az irodalmi forrás: Poliziano is szóba került.¹⁶⁵

Végkövetkeztetésében azonban jóval hagyományosabban nyilatkozott, mint a Botticelli-antik-viszonyt adottságként kezelő, azt mintegy „belülről” leíró Warburg. Nagy a különbség, és pont e tekintetben, Warburg és Freund „hozzaállásában”. Warburg ugyanis az olasz kora reneszánsz ókortképéről kívánt értekezni, Freund viszont az antik művészet jelentőségéről a 15. századi olasz festészetben. Pasteiner-tanítványként ezt csakis *nem-lényeginek* ábrázolhatta, ellenkező esetben szembekerült volna a tanszéki disszertációk Burckhardt-kritikára hangolt (evolúcióra és nem újjászületés-képzetekre épített) reneszánsz-definíciójával. Ezért célja sem lehetett más, mint kimutatni, hogy nem az „igazi” antikvítás jelent meg az elemzett művekben; sőt – Freund szerint – a művész részéről még valódi szándék sem volt a felélesztésére: „Talán Botticelli maga azt hitte, hogy antik, mert hisz’ halvány sejtelve sem volt az antik művészet lényegéről s igazán sohasem akarta az antik művészetet föléleszteni.”¹⁶⁶ Ezért Freund – az antikvítás régészetiileg megragadható „lényegének” álláspontjából –, vitába szállt Botticelli „antikjával”. A *Rágalom*ról írta: „Mennyire ellenkeznek az ókori művészet elveivel ezek a szertelenül izgatott taglejtések, nyugtalanul lobogó ruhák és a drámai szenvedélyig fokozott hangulat. Soha Botticelli nem volt távolabb a görög szellemtől, mint éppen ebben az alkotásában.”¹⁶⁷ Ezért összefoglalóan, mint „a legnagyobb mértékben anti-hellenisztikus művésztől”¹⁶⁸ nyilatkozott róla.

Az előbbieket miatt viszont már az sem annyira lényeges, hogy Freund ismerte-e Warburg munkásságát.¹⁶⁹ Pasteiner a művészettörténeti kongresszusok titkári tisztét betöltő Warburgot akár személyesen is, de látásból biztos, hogy ismerte. Mindenesetre, három évvel később, Pasteiner szekcióelnökként vett részt azon az 1912-es római kongresszuson, amelynek egyik előadása – az október 19-ei plenáris ülésen –, a ferrarai Palazzo Schifanoia asztrológiai ábrázolásait tárgyalta.¹⁷⁰

Nem sokkal a disszertáció megvédése után, 1910-ben jelent meg Freund *Művészet és szociológia* című tanulmánya a *Husadik Században*.¹⁷¹ Kissé furcsa helyet választott a publikációra, sőt az sem kevésbé meglepő, hogy a szerkesztőség az amúgy a folyóirat profiljába vágó, de kissé meghökkentő álláspontot képviselő írást egyáltalán közölte. Freund ugyanis cikkében azt fejtegette, hogy a két tudomány kapcsolata csak a szociológia számára lehet fontos, a művészettörténet számára a szociológiai szempont legfeljebb „érdekes, de nem lényeges”, mivel „[g]azdasági és társadalmi tényezőkből magyarázni művészeti problémákat, művészeti fejlődéseket, szinte abszurdummal határos”.¹⁷² Az össze nem illés alapvető okát a két diszciplína tárgyának és kutatási módszertanának különbségében látta. Úgy vélte, hogy amíg a „gazdasági igazságok általános érvényűek és bebizonyíthatók”, addig „[a] legtöbb műtörténelmi probléma többé-kevésbé nyitott kérdés marad, melyet a legkritikább esetben lehet csak véglegesen [...] megoldani”.¹⁷³ Ebben az

¹⁶⁵ Freund E. 1909. i. m. 31–32., 34.

¹⁶⁶ Uo., 30.

¹⁶⁷ Uo., 34.

¹⁶⁸ Uo., 33.

¹⁶⁹ A realitásokhoz, vö. pl. Michael Podro: *The Critical Historians of Art*. 5. ed. New Haven – London, Yale University Press, 1991. 52–177. [továbbiakban: Podro 1991a.] Warburgról és Warburgtól a közelmúltban magyarul: *Aby Warburg* (az *Enigma*, 12. No 46. 2005-ben, Rényi András szerkesztésében megjelentetett száma).

¹⁷⁰ X. Congresso Internazionale Storia dell'Arte. Roma MCMXII. 15 ottobre – 24 ottobre. Roma, Unione, 1912. 23. Gerevich a kongresszusról: Gerevich Tibor: A római nemzetközi művészettörténeti kongresszus. *Művészet*, 12. 1913. 138–143.

¹⁷¹ Freund Edit: *Művészet és szociológia. Husadik Század*, 11. 1910. 130–133.

¹⁷² Uo., 131.

¹⁷³ Uo., 132.

értelemben határozta meg végül – nagyjából Pasteiner szellemében –, a művészettörténeti kutatás *metodikai önelvűségét* is, amikor a művészettörténész feladatát a következőképp definiálta: „Meg kell látnia a művészeti célt és akarást a maga teljes elszigeteltségében.”¹⁷⁴

1911-ben egy kis tanulmányt jelentetett meg *Beato Angelico mint tempera- és fresco-festő* címmel a *Budapesti Szemlé*ben.¹⁷⁵ A firenzei San Marco-kolostorban járva azt tapasztalta, hogy Fra Angelicóban művészi „kettősség” lakozott, amennyiben táblaképei és freskói „[e]gészen más hangon szólal[na]k meg”.¹⁷⁶ Freund szerint ez a „kettős művészi látás” szokatlan helyet biztosít számára a művészettörténetben, mivel kevesen vannak, akik egyszemélyben voltak kiváló táblakép- és freskófestők.¹⁷⁷ Nem akart azonban – még mindig jó tanítványként – értékelni, csak a jelenséget kívánta leírni és megvilágítani. Igaz, közölte: a Fra Angelicóban rejlik „nagyobb szabású művészember” volt az, aki a freskókat festette, de ezt (állítólag) nem értékítéletnek szánta.¹⁷⁸ Egy- valamiben azonban – mégpedig nem is jelentéktelen kérdésben –, határozottan eltért Pasteinertől: Fra Angelicónál és a vele összehasonlított Perugino műveiben is a „tér fenséges mélység[ét] és a háttér végtelenség[ét]” konstata¹⁷⁹ta, míg egykori professzora – legalábbis 1906-ban – úgy nyilatkozott, hogy „Beato Angelico a leki élet kifejezője. [...] A termésművészeti gondolat nem eleme.”¹⁸⁰

Ugyancsak „kettősséget” vizsgált egy következő, 1913-as cikkében, a *Dekoratív és naturalisztikus művészetben* is.¹⁸¹ Amellett érvelt, hogy a kettő – bár mindkettő kiindulópontja a természet –, alapvetően „két nagy, külön élet mozgása”; bármiféle közeledésük csak zavart okozhat, differenciáltságuk viszont „művészeti maximumot” jelent.¹⁸²

*

A bölcsészdoktori szigorlatok jegyzőkönyve alapján Barát Béla¹⁸³ dolgozata, a *Szerkezet és forma Délfranciaország román építészetében* volt az utolsó Pasteinerhez írt disszertáció.¹⁸⁴ Barát 1914. március 23-án doktorált művészettörténet főtárgyból, valamint klasszika-archeológia és a keleti népek ókori története melléktárgyakból. Nem is annyira a tanítvány szempontjából érdekes, mint inkább a Pasteiner által bejárt útra tekintve szimbolikus, hogy utolsó, nála doktoráló hallgatóját a kollokviumon újra, és egyben utoljára – Hampel halála miatt, megbízott helyettesítő-tanárként –, a művészettörténet mellett, klasszika-archeológiából is levizsgáztatta.

Barát disszertációjának felépítése jól példázza, hogy Pasteiner a témák milyen megközelítését várta el a doktoráló tanítványoktól. Ennek bemutatására az 1914-es dolgozat különösen alkalmas. Barát ugyanis, a hallgatók közül egyedüliként, az első oldalon rövid áttekintést adott értekezése fejezeteiről. Az ott bemutatott „keretes” szerkezet, kisebb-nagyobb variációkkal, majdnem mindegyik korábbi disszertációt is jellemezte.

Az első fejezetben röviden ismertette a dél-franciaországi építészet történetét a román korig, különös tekintettel a „rómaiságra”, majd bővebben a román kori építészet emlékeit, melyek legfőbb ismertetőjegye a „gallo-római” vonás. A második, a harmadik és a negyedik fejezetben tárgyalta a régió építészetének szerkezeti és formai kérdéseit, a dongaboltozatoktól a kapuzato-

¹⁷⁴ Uo., 133.

¹⁷⁵ Freund Edit: Beato Angelico mint tempera- és fresco-festő. *Budapesti Szemle*, 39. évf. 147. köt. No 417. 1911. 411–416.

¹⁷⁶ Uo., 411.

¹⁷⁷ Uo., 412.

¹⁷⁸ Uo., 413.

¹⁷⁹ Uo., 415.

¹⁸⁰ Pasteiner Gyula: A festészet. Hat előadás. Népszerű Főiskolai Tanfolyam 1906/7. I. sorozat LII. syllabus. Budapest, 1906. 6.

¹⁸¹ Pikler-Freund Edit: Dekoratív és naturalisztikus művészet. *Művészet*, 12. 1913. 37–39.

¹⁸² Uo., 39.

¹⁸³ Barát Béláról: Gulyás 1939/2002. i. m. II.: 363–364.

¹⁸⁴ Barát Béla: *Szerkezet és forma Délfranciaország román építészetében*. Budapest, Franklin, 1914.

kig. Majd lezárásként, az ötödik fejezetben a francia és az olasz nép „művészeti érzése” közötti különbséget vizsgálta. Arra a következtetésre jutott, hogy a franciák „absolut dekoratív művészeti akarása” – a francia „művészi lélekben gyökerezve” –, alapvetően eltért az olaszokétól.¹⁸⁵ Nyilván a kezdő és a záró fejezetek elégitették ki Pasteiner „általános jellemzésre” vonatkozó igényeit, a középső három pedig – a részben építész – Barát Béla érdeklődését és elmélyült, főleg a francia szakirodalomra vonatkozó olvasottságát tükrözte.

Barát disszertációjából (is) kiderült – emiatt tárgyalom a reneszánszsal kapcsolatos fogalmi problémák között –, hogy az ókornak nem kellett a reneszánszban újjászületni, az ókori, latin gyökerű, olasz „néplélek” ébredése folytán, ahogy Burckhardt gondolta, hiszen *továbbélése* a francia román kori építészetben is kimutatható.¹⁸⁶ Ráadásul egy, az olaszétól eltérő francia „faji sajátosság, a *qualité de race*” teremtő erejéből és önképére formálva: „Arles kapuján a római habitus az antik typustól merőben különböző alakokat takar. Arles és Saint-Gilles szobor-alakjai egyúttal Mistral emberei; ma is ott élnek a Rhône völgyében, a Crau pusztáján és Camargo szigetén, és mennyire mások, mint az antik szobrászati és a középkori olasz művészet meglevenedett alakjai, Toscana és a Campagna népe!”¹⁸⁷

II.4. Az „optico subjectiv”-módszer disszertációi

Gerevich Tibor nevezte „optico-subjectiv”-nek¹⁸⁸ vagy egészen egyszerűen csak „optikainak” azt az – ennyire azért nem egységes – irányzatot, amelynek fő teoretikusait és művészettörténészeit Konrad Fiedlerben, Adolf Hildebrandban, Alois Rieglben, Bernard Berensonban, August Schmarsow-ban, illetve Heinrich Wölfflinben látta.¹⁸⁹ „Ez áramlatnak itthon is vannak követői” – jelezte 1915-ben,¹⁹⁰ és valóban, amint azt az alábbiakban megpróbálom bemutatni, a budapesti disszertációk egy idő után kezdtek feltűnően – még az eddig tárgyaltaknál is jobban –, „hasonlítani” egymásra, illetve a téma, valamint a „módszer” fölött bábáskodó professzorra. Az 1931-ben megtartott *Pasteiner Gyula emlékezete* című emlékbeszédében „a” tanítvány Gerevich erről a tapasztalatáról is beszámolt: „Az újabb mozgalmak közül a müncheni Fiedlertől és Hildebrandtól felvett és az amerikai Berensontól stílusfejlődésileg tovább fejlesztett optikai irány kapta meg leginkább, s vezette, a tudományos meggyőződéseiben az egyoldalú túlzásoktól sem visszariadó

¹⁸⁵ Minden eddigi: Barát 1914. i. m. 5.

¹⁸⁶ Az összevetést már nem is az itáliai XV. és XVI. századi művészet, hanem a XII–XIII. századi „protoreneszánsz” (Burckhardt) vagy „román reneszánsz” (Dehio) művészet példáit használva ejtette meg. Barát 1914. i. m. 14.

¹⁸⁷ Uo., 53.

¹⁸⁸ Gerevich Tibor: Francesco Malaguzzi Valeri: La corte di Lodovico il Moro, La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento. Milano. Ed. Hoepli. Vol. I. La vita privata. (1000 illustrazioni, 40 tavole.) 1913. – Vol. II. Bramante e Leonardo da Vinci. (700 illustrazioni, 20 tavole.) 1915. [recenzió] *Archaeologiai Értesítő*, 35. 1915. 181–192. (Különlenyomat is). 182.

¹⁸⁹ A kérdést monografikus részletességgel tárgyalja: Harry Francis Mallgrave – Eleftherios Ikononou: Introduction. *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics 1873–1893*. Ed. Julia Bloomfield, Kurt W. Foster, Thomas F. Reese. Santa Monica, Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994. 1–85. Klasszikus feldolgozása: Podro 1991a. i. m. 61–151. – vö. még: Michael Podro: Are works of art provisional or canonical in form? Fiedler, Hildebrand and Wölfflin. *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*. 1991. i. m. 405–413. [továbbiakban: Podro 1991b.]

¹⁹⁰ Gerevich 1915. i. m. 182. – vö.: Marosi Ernő: Utószó. In: *A magyar művészettörténet-írás programjai*. Szerk. Marosi Ernő. Budapest, Corvina, 1999. 343. „A személyes ellentétek gyakran tudományos felfogások különbségeiben fogalmazódnak meg. [...] A nemzetközi szinten is jól értelmezhető, kifejezőeszközként kiválóan használható nézeteltérésekről van szó, amely a stílustörténet és a stíluskritika, »általános művészettudomány« és konzervatív művészettörténet-írás, a Wölfflini »nevek nélküli művészettörténet« hívei vagy morellianus meggyőződésűek és »Kennerek«, s egyáltalán Wölfflinianusok, Schmarsow-hívők, Wickhoff-, Riegl-, Dvořák-tanítványok ellentétéként fogalmazódik meg.”

Pasteinert már-már a személy nélküli művészettörténet módszerére, amivel azonban irodalmilag nem, csak előadásában kísérletezett.¹⁹¹

A tanítványok közül elsőként Éber Lászlónál regisztrálható az „irány” ismerete. Éber a szigorlat után, az 1895/1896-os tanévet a Pasteiner ajánlásával elnyert állami ösztöndíjjal, Schmarsow tanítványaként, a lipcsei egyetemen töltötte. A következő évben pedig, további művészettörténeti kutatások céljából, Olasz-, illetve Franciaországba utazott. Új, részben Schmarsow hallgatójaként megismert, elméleti jellegű olvasmányélményeiről 1898-ban, *Képzőművészeti újabb elméletek* címmel számolt be – Hildebrandot, Max Klingert, Schmarsow-t ismertetve –, a *Budapesti Szemlében*.¹⁹²

Bevezetőjében – a Pasteinertől tanultak értelmében – arról írt, hogy bár a művészettörténet tudományos irodalma egyre nő, és sok megbecsülhetetlen „anyaggyűjtemény” áll már a kutatás rendelkezésére, de ezek nem felelnek meg a „minden valóban történeti munkával szemben” táplált követelményeknek.¹⁹³ „Az anyag megvan, csak az éltető szikra hiányzik belőle” – írta, a már nem éppen járatlan (budapesti) úton haladva. Majd feltette a kérdést, hogy akkor vajon hol kell az éltető elemet keresni. „Az esztétikában” – érkezett a csak első látásra meghökkentő válasz.¹⁹⁴ Éber természetesen nem a „rég” elméleti esztétikákra gondolt, hanem egy szokatlan forrásból táplálkozó, de német nyelvterületen – és az ottani egyetemeken – hódító újra: „A psychophysika, az a modern tudomány, amelyben a psychologia föltámadt halottaiból, adott új életet az esztétikának is.”¹⁹⁵ Két példaadó nevet említett, Fechnerét, a pszichofizikai esztétika atyját és Helmholtzt, aki a „festészet optikájáról” írt értekezést. A nyomukban támadt újabb irodalom pozitív, módszertani következményeként említette, hogy az esztétika már nem zárkózik el a modern pszichológiai kutatás eredményeitől.¹⁹⁶

Az első ismertezett könyv a Firenzében élő német szobrász, Adolf Hildebrand *Das Problem der Form in der bildenden Kunstja* (1893) volt.¹⁹⁷ Éber a következőképp mutatta be a szerzőt: „Igazi szobrásszal van dolgunk, akinek egész elmélete a tér és a forma megismerése és az ebből származó képzetek föltételein alapul.”¹⁹⁸ Majd nagy vonalakban ismertette Hildebrand teóriáját. A legalaposabban a kötet fejtegetéseinek alapját adó közelnézeti és távolnézeti képalkotás-problémát vizsgálta. Éber ezek lényegét a következőben látta: „A képzőművészet legfőbb rendeltetése, hogy a térnek és a formáknak [...] egységét világosan ábrázolja: a szobrász, mikor mintáz vagy farag, a közlőről való látásból, a tapintásból indul ki, de egységes, távolról, közvetlenül csak két kiterjedésben ható képet akar előidézni, a festő ellenben közvetlenül egy síkban dolgozik, de midőn formaérzékünkre hat, a szemünk mozgatása által nyert tapasztalatainkban bíz.”¹⁹⁹ Éber Hildebrand nagyfokú művészi idealizmusának megnyilatkozását látta a térképzetekről kifejtett gondolatokban is.²⁰⁰ Külön megemlítette a – Pasteinerhez írt disszertációkban később nagy szerepet játszó – relief-fejezetet is, az alapsíkok és a festőiség problémájával együtt.²⁰¹

¹⁹¹ Gerevich Tibor: Pasteiner Gyula emlékezete. (Felolvasatott a M. T. Akadémiának 1931. évi május hó 18-án tartott összes ülésén.) *A Magyar Tudományos Akadémia elhunyt tagjai fölött tartott emlékbeszédek*, XXI. 17. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1933. 23. Kiemelés tőlem.

¹⁹² Éber László: *Képzőművészeti újabb elméletek*. *Budapesti Szemle*, 26. évf. 94. köt. No 256. 1898. 22–47.

¹⁹³ Uo., 23.

¹⁹⁴ Uo.

¹⁹⁵ Uo.

¹⁹⁶ Uo., 23–24.

¹⁹⁷ Adolf Hildebrand: *A forma problémája a képzőművészetben*. Wilde János fordítása. Budapest, Poltzer Zs. és fia, 1910. (Modern könyvtár, 15.)

¹⁹⁸ Éber 1898. i. m. 25.

¹⁹⁹ Uo., 26.

²⁰⁰ Uo., 26–27.

²⁰¹ Éber 1898. i. m. 28. – vö.: Hildebrand 1910. i. m. 35–44.

A másik ismertetett „művészelmélet” Max Klinger brosurája, a *Malerei und Zeichnung* (1891) volt.

A harmadik könyvet August Schmarsow írta: a *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* a szerző 1893. november 8-án Lipcsében felolvasott egyetemi székfoglaló értekezése volt.²⁰² Ennek 1894-es kiadását ismertette Éber, aki a beszéd elhangzását követő évben, az 1895/1896-os tanévben lett a hallgatója. A könyvismertetésben tulajdonképpen számot adott arról is, amit Schmarsow-tól tanult: „Minden művészet az ember psychophysikai szervezetében gyökeredzik. A modern aesthetikai kutatás ezért csak úgy vezethet célhoz, ha a régi, speculativ jellegű aesthetika »fölről«, Fechner empirikus aesthetikája »alulról« kiinduló magyarázatát »belülről«, a művészi alkotás és aesthetikai élvezet lelkünkben fészkelő föltételeiből kiinduló, genetikus magyarázattal helyettesítjük.”²⁰³ Éber Schmarsow füzetében elsősorban a feladatnak az építészetre alkalmazott világos kifejtését és a követendő út szabatos kijelölését dicsérte. Majd összefoglalta elméletét: „A három kiterjedésű, határolt tér psychologiai hatásában [...] találja Schmarsow minden építészeti alkotásnak alapját.”²⁰⁴ A tér tudatán kívül az emberi test (függőleges) alkata a másik meghatározó tényező. Az ember ugyanis mindenhez, így az építészeti (tér)alkotáshoz is, önmagáról veszi a mértéket.

Ráadás képpen Schmarsow egy újabb könyvét, a *Zur Frage nach dem Malerischen* is ismertette (1896).²⁰⁵ A „festőit”, a „festőiséget” általában, a régivel szemben, a modern művészet fő vonásaként szokták számon tartani – kezdte a könyv bemutatását Éber. Ennek értelmében beszélnek festői szobrászatról és építészetről is, anélkül, hogy tisztában lennének „kifejezésük valódi értelme felől”.²⁰⁶ Schmarsow könyve a „festői” jelentését történetileg világítja meg, miközben az előző munkájában kifejtett elméletet a festészetre – a tér, a fény és a színek, valamint és legfőképp: az „optikai egység” problémájára – alkalmazza.²⁰⁷

Éber a cikk végén újra jelezte, hogy a művészet történetének is megvan a maga története, és „csak fejlődésének legújabb phasisa keltheti föl bennünk azt a reményt, hogy rendeltetése megvalósításának helyes útjára tért”.²⁰⁸ Röviden, pár sorban át is tekintette a disziplína történetét. Úgy látta, hogy a régi, „önálló tudomány nevét meg nem érdemlő” művészettörténet-írás még nem állt egyébből, mint életrajzok gyűjteményéből, valamint egyes műalkotásokat érintő szubjektív, és inkább költői, mint tudományos leírásokból. Ezt a kezdeti szakaszt követte a pozitívizmus kora, Taine szellemes, „de talán túlbecsült és félreértett” miliőelméletével, amely a művészet fejlődésének magyarázatát az etnográfia és a művelődéstörténet szempontjainak túlzó dominanciájával torzította el.²⁰⁹ Közben „[a] művészi szempont háttérbe szorult[t]”.²¹⁰ Éber szerint ezért az új elméletek legfőbb eredménye a tisztán művészi szempont újbóli érvényre juttatása. A cél pedig: „a művészettörténet végleges felszabadítása.”²¹¹

Pasteiner a nemzetközi művészettörténeti kongresszusok résztvevőjeként, személyesen is ismerte Schmarsow-t és a „bécsi iskola” tagjait. Hildebrand 1893-as és Schmarsow 1894-es köny-

²⁰² August Schmarsow: *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*. Leipzig, Hiersemann, 1894.

²⁰³ Éber 1898. i. m. 38.

²⁰⁴ Uo., 39.

²⁰⁵ August Schmarsow: *Zur Frage nach dem Malerischen. Sein Grundbegriff und seine Entwicklung*. Leipzig, S. Hirzel, 1896.

²⁰⁶ Éber 1898. i. m. 43.

²⁰⁷ Uo., 45.

²⁰⁸ Uo., 46.

²⁰⁹ A Taine-kritika forrása is Pasteiner. Vö.: Pasteiner 1875. i. m. 34., 40. jegyzet. Pasteiner egyik „alapmondata”, miszerint „a művészet történetében az elvont elméletek egyáltalán nem használhatók”, az eredeti kontextusban elsősorban Taine-re vonatkozott, és ennyiben nem nélkülöz némi – Pasteinerre jellemző – (látszat) ellentmondást sem: amellet, hogy gyakran kritizálta, és tanítványaival is megbíráltatta, valójában a miliőelmélet (részben újabb variációiban), mindvégig egyik alapvető szempontja maradt saját és tanítványai elemzéseinek.

²¹⁰ Éber 1898. i. m. 47.

²¹¹ Uo.

vei pedig nemcsak, hogy nem voltak nehezen hozzáférhető olvasmányok, de mindkettő „legmagasabb szintű” művészettörténeti recepciójáról is meglehetősen korai adat tudósít: már az 1894-es kölni kongresszuson elhangzott egy előadás – *Vortrag des Herrn. Dr. Fr. Carstanjen (München) über Kunstbetrachtung und neue Ästhetik* –, amelyben az előadó Hildebrandra és Schmarsow-ra is hivatkozott.²¹² A kongresszuson Pasteiner és Pulszky Károly is részt vettek.

Érdekes, hogy az új olvasmányok – részben már hivatkozások formájában is megjelenő – ismerete a legkorábbi tanítványoknál mutatható ki először. Meller 1904-ben jelentette meg, hat évvel azután, hogy 1898-ban Pasteinernél doktorált, *A művészetről* című tanulmányát.²¹³ Közben Rómában is járt, illetve – és szempontunkból ez a fontosabb –, korábban a budapesti egyetem mellett, Berlinben is tanult. Az írás tulajdonképpen recenzió Lyka Károly *Kis könyv a művészetről* (1904) című kötetéről.²¹⁴ Csak részben tartozik témánkhoz, de a (későbbi) tanítványok és a Pasteiner–Meller-viszony szempontjából sem érdektelen,²¹⁵ ahogy Meller a cikkét kezdte. Először ugyanis röviden tájékoztatta az olvasókat Lyka korábbi, az 1890-es évek elején kibontakozó irodalmi munkásságáról. A korai tanulmányok közül kettőről azt az elég szerencsétlen megjegyzést tette – jöllehet bibliográfiai adatai helyesek voltak –, hogy „az Athenaeumban, a kevésbé sikerült művészet-irodalmi termékeknek egyik lerakódó helyén” láttak napvilágot.²¹⁶ A probléma csak az volt, hogy az akadémiai folyóirat első kötetében Pasteiner is publikált (mégpedig ugyanabban, amelyekben a Meller által idézett két Lyka-írásból az első olvasható).²¹⁷ A későbbiekben pedig – nyilván a professzor szerkesztőségi befolyásától sem függetlenül –, a filozófiai és államtudományi közlönyben sorban jelentek meg a tanítványok disszertációi. (Az *Athenaeumból* származó különlenyomattal doktorált, többek között, Gerevich, Kenczler Hugó, Alexander Magda és Freund Mária is.)²¹⁸ Először és pont 1904-ben Gerevich – már elemzett – disszertációja jelent meg az *Athenaeumban*.

Pedig a kemény hangú Lyka-recenzió akár Pasteiner ízlésének is megfelelő lehetett volna. Meller először ugyanis azt vitatta, hogy pusztán kronológiailag érdemes-e különbséget tenni a művészetben „rég” és „modern” között. Fejtegetéseiből kihallatszik – az egyetemi előadások vélhető pasteineri tónusában –, Franz Wickhoff és Alois Riegl munkáinak ismerete.²¹⁹ Meller nem nevezte meg, de valószínű, hogy az 1903-as bécsi *Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik* című kiállításra utalt, amikor arról szólt, hogy a Lykaéhoz hasonló alapállásból származó „baleset” érte az impresszionizmust Bécsben, amikor „néhány év előtt [...] saját múltját akarva bemutatni, Velázquez spanyol festőt állította oda legrégibb képviselőjeként.”²²⁰ Elfeledkeztek ugyanis – olvasható Meller beszédes korrektúrájában – a „pompejii impresszionistákról”, akik „[m]ásfél ezer évvel előzték meg [...] a nagy spanyolt, s műveik arról tanúskodnak, hogy ismerték

²¹² Friedrich Carstanjen: Vortrag des Herrn. Dr. Fr. Carstanjen (München) über Kunstbetrachtung und neue Ästhetik. In: *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses zu Köln 1–3. Oktober 1894*. Nendeln/Liechtenstein, Kraus Reprint, 1978. 16., 19., 27.

²¹³ Meller 1904. i. m.

²¹⁴ Lyka Károly: *Kis könyv a művészetről*. Budapest, Singer és Wolfner, 1904. – Lyka Károlyról, további irodalommal: Szűcs György: Lyka Károly (1869–1965). Lyka Károly „pre-nagybányai” korszaka. *„Emberek és nem frakkok.”* 2007. i. m. 131–142.

²¹⁵ Erről: Dr. Pasteiner Gyula, Dr. Hampel József és Dr. Riedl Frigyes ny. r. *tanárok véleményes jelentései Dr. Meller Simon magántanári képesítése tárgyában*. Kézirat gyanánt. Budapest, 1910.; Gosztonyi 2008. i. m. 125–139.

²¹⁶ Meller 1904. i. m. 133.

²¹⁷ Pasteiner 1892. i. m. 67–91.

²¹⁸ Az *Athenaeumról*: Perecz László: *A pozitívizmusról a szellemtörténetig. Athenaeum. 1892–1947*. Budapest, Osiris, 1998. (Horror metaphysicae)

²¹⁹ A „bécsi iskola” kortársművészeti nézeteiről: Edwin Lachnit: *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne*. Wien – Köln – Weimar, Böhlau, 2005.

²²⁰ Meller 1904. i. m. 134.

a festőművészetnek mindazokat az elemeit, melyek a mai impressionismust kiteszik.”²²¹ Az impresszionistákat terheli továbbá, hogy irányuknak rossz nevet adtak, valamint, hogy elődeikkel ellentétben, akik színnel formát is adtak, ők csak „puszta foltokra” képesek.²²² Az elnevezés problematikus voltával – egyben historizálásával – kapcsolatos megjegyzéssel Pasteiner is egyetértett volna, ő pl. 1888-ban úgy vélekedett a *plein air*ről, hogy „[a] levegős kép nem új tanítás, hanem régi festési mód, melyet a francziák följújtottak és új szóval hoztak forgalomba.”²²³

A recenzióból kiderül, hogy Meller 1904-ben Lykát még elsősorban festőnek tartotta és művét is ebből a szempontból bírálta: „Mindig érdekes dolog, ha egy művész őszintén nyilatkozik a művészetről.”²²⁴ Majd a következő megjegyzés kíséretében, miszerint a művészek nyilatkozatai „megannyi kincsesbányái azoknak az aesthetikusoknak, kik, amint hogy illik is, művészeti kérdésekben mindig illetékesebbnek tartják önmaguknál a művészt”,²²⁵ rövid névsort közölt az írásban is jeleskedő művészekről: a Pasteiner-favorit Rodolphe Töpffertől²²⁶ Leonardón, Cellinin, Delacroix-n, stb., át Hildebrandig. Meller megjegyzéseit egyszerre motiválhatták – a kettő per sze nem független egymástól –, a Pasteinertől tanultak, illetve a professzor által, számára kijelölt disszertációtéma (emléke). Ezen a vonalon folytatta Lyka bírálatát is: „Távol állt tőlünk, hogy Lyka Károly gondolatait egy Michelangelóéihoz vagy Böcklinéhez mérjük. Munkáját leginkább csak a Töpfferével hasonlítottuk össze, de az összehasonlítás a magyar író hátrányára ütött ki.”²²⁷ Lyka fejtegetéseit ugyanis „szörnyen rendszertelennek” találta.²²⁸ Meller a Pasteiner-tanítványok közös meggyőződését kérte számon a művészeti írókon akkor, amikor tőlük is pontos művészettörténeti és –elméleti ismereteket várt, mert különben „tévedni fog[nak] s másokat is tévedésbe ránt[anak]”.²²⁹

Meller, mivel „festő” könyvét bírálta – sok más mellett –, főképp a festészetéről várt „felvilágosítást”. De csalódnia kellett: sőt, pont a Lyka által gyakran használt „festői” jelző jelentésnélkülisége háborította fel a legjobban. Jelezte, hogy a „festői elemnek” gazdag irodalma van. Három nevet és könyvcímet említett. Elsőként Berensont (és a firenzei iskolára alkalmazott „tapintás-szerűség” kategóriáját),²³⁰ majd Wölfflint, aki a barokk festőiségét hangsúlyozta a *Renaissance und Barockban*,²³¹ végül Schmarsow-t, aki a legalaposabb elemzését adta a kérdésnek a *Zur Frage nach dem Malerischen* című munkájában.²³² Ezután azonban valami igen meghökkentő következett. Meller ugyanis egy teljes oldalnyi, szó szerinti „fordítást” közölt – idézőjel és hivatkozás nélkül –, a Berenson-könyvből.²³³ A német fordítás alapján adta a *The Florentine Painters of the Renaissance*-

²²¹ Uo.

²²² Uo.

²²³ Pasteiner Gyula: A Képzőművészeti Társulat őszi tárlata. *Budapesti Szemle*, 16. évf. 53. köt. No 133. 1888. 148.

²²⁴ Meller 1904. i. m. 136–137.

²²⁵ Uo., 137.

²²⁶ Meller tanítványi „igazodási” szándékát jelzi, hogy ugyanazt a mondatot idézte Töpffertől, amit Pasteiner 1879-ben. Meller 1904. i. m. 139: „A művész utánozva átalakítja a valóságot», mondja Töpffer. (Le peintre, pour imiter, transforme. 120-ik l.[ap]).” Pasteiner 1879, 10–11.: „Le peintre, pour imiter, transforme» – »A festő-művész, ha utánozni akar, átváltoztat.« Töpffer szelleműs könyvében e jelszót a festő-művészetre alkalmazza, de az érvényes a művészet valamennyi fájára.”

²²⁷ Meller 1904. i. m. 138.

²²⁸ Uo.

²²⁹ Uo.

²³⁰ Bernhard Berenson: *The Florentine Painters of the Renaissance*. New York – London, G. P. Putnam, 1896.

²³¹ Heinrich Wölfflin: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. 2., vollständige illustrierte Aufl. [1. Aufl. 1888] München, Bruckmann, 1907. Wölfflin barokk-interpretációjáról: Michael Ann Holly: Wölfflin and the Imagining of the Baroque. *Visual Culture. Images and Interpretations*. Ed. Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey. Hanover – London, Wesleyan University Press, 1994. 347–364.

²³² Schmarsow 1896. i. m.

²³³ Meller 1904, 143.

ból a teljes, az eredetiben *Imagination of Touch* címet viselő alfejezetet.²³⁴ Majd a jelöletlen, Berenson-féle bekezdések után megállapította: „Világos, hogy Lyka nincs egészen tisztában azzal, mi a festői.”²³⁵ Lykának valószínűleg mindegy volt, de az egykori tanítvány a Titus-diadalív reliefjeinek említésével is jelezte – a fontos cikk egyéb aspektusaival most nem foglalkozhatom –, hogy jártas a kérdés irodalmában.²³⁶

*

A disszertánsok közül elsőként Kenczler Hugó²³⁷ hivatkozott, név szerint is, Adolf Hildebrandra. Kenczler 1907. május 6-án szigorlatozott művészettörténet főtárgyból, illetve esztétika és filozófia melléktárgyakból. Doktori értekezése a *Michelangelo scultore* volt.²³⁸

Kenczler kettős céllal látott munkához. Úgy vélte, hogy a Michelangelo-irodalom túl sokat foglalkozott tartalmi kérdésekkel, miközben a „formai elemeket” figyelmen kívül hagyta. Ezért első számú feladatának tartotta, formaelemzésekkel, „empirikus módon vizsgálni a forma jelentőségét a művészi alkotás pszichológiájában.”²³⁹ Valamint felderíteni Michelangelo „művészeti gondolatvilágát”.²⁴⁰ Michelangelo azon nyilatkozataiból indult ki, melyekben szobrásznak vallotta magát. Kenczler Hildebrandot követve kijelentette, hogy mivel a szobrászatnak is megvannak a törvényei, melyek részben az anyag természetéből, részben „lelki funkciókból” származnak, Michelangelo önjellemző állításairól is el lehet dönten, hogy igazak vagy sem. Ha igazak, akkor „szobraiban jegyeket kell találnunk, amelyek erősen plastikai jegyek.”²⁴¹ Az említett lelki funkciókról pedig, természetesen ugyancsak Hildebrand nyomán, még annyit közölt, hogy azok a „szobrászi látással (plastikai képzetgyűjtés)” és a „szobrászi utánnézéssel (plastikai képzetreproductio)” függnek össze.²⁴²

Kenczler végül három olyan általános alapsajátosságot jelölt meg a szobrászi alkotás pszichológiájában, melyeket Michelangelo művészetének formai megértéséhez is megfelelőnek talált. Az első a „synthetikus” képesség. Erre azért van szükség, mert a „közéllátás”, „amely a szobrászi látással identikus” és a tapintási képzet mindig csak viszonylag kis felületre és részletekre terjedhet ki, ezért „már [...] az alkotáshoz szükséges képzetek összegyűjtésénél – nagy mértékben működik közre az ész synthetikus tevékenysége.”²⁴³ A második az ábrázolni kívánt „tárgyat” érintette. Ez a kifejezés világossága érdekében működtetett „concentratio”,²⁴⁴ amely azért fontos, hogy a szobrász, mondanivalója világos kifejezéséhez, a rendelkezésre álló lehetőségek közül, a legjellemzőbb mozdulatot válassza ki. De ügyelnie kell arra is, hogy művében az egész egységét a részletek ne bontsák meg. Erre, az „anyagi individuum megtartása, az anyag compactságának megőrzése, vagyis a harmadik fő szobrászi törekvés irányul.”²⁴⁵ Kenczler e három kiemelt szempont

²³⁴ Vö. Berenson 1896. i. m. 14–15.

²³⁵ Meller 1904. i. m. 144.

²³⁶ Vö. pl.: Franz Wickhoff: *Römische Kunst. (Die Wiener Genesis)*. 2. Aufl. [1. Aufl. 1895] Berlin, B. Meyer & Jessen, 1912. 124–129., Riegl 1989. i. m. 72–73.

²³⁷ Kenczler Hugóról, további irodalommal, művei bibliográfiájával: Bardoly István: „Tévedéseiben is becsületes idealista.” Apró adalékok Kenczler Hugó életéhez. *Etűdök. Tanulmányok Granasztóiné Györfy Katalin tiszteletére*. Szerk. Bardoly István. Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2004. 373–385. Valamint: Endródi Gábor: A „szentek fuvarosa”. Divald Kornél felső-magyarországi topográfiája és fényképei 1900–1919. [...] [Recenzió] *Ars Hungarica*, 29. 2001. 378–380.

²³⁸ Kenczler Hugó: *Michelangelo scultore*. Budapest, Szerző, 1907. [különnyomat: *Athenaeum*, 16. 1907, 17. 1908] [továbbiakban: Kenczler 1907a.]

²³⁹ Uo., 3.

²⁴⁰ Uo.

²⁴¹ Uo., 4.

²⁴² Uo., 5.

²⁴³ Uo.

²⁴⁴ Uo., 6.

²⁴⁵ Uo.

szerint vizsgálta, valamint hosszú – és a vállaltak értelmében – (nagyszerű) *formai* elemzésekben tárgyalta az egyes Michelangelo műveket. A végeredmény természetesen az lett, amit már dolgozata elején megelőlegezett; hiszen mindhárom szobrási tulajdonság „a legnagyobb mértékben kifejlődve mutatkozik Michelangelo szobrászatában.”²⁴⁶

Kenczler a művészettörténeti gyakorlat *elméleti* kérdései doktori disszertációjának megvédése előtt (és után) is foglalkoztatták.²⁴⁷ Az *olasz dekoratív építész-szobrászat fejlődéséről* (1907) című tanulmánya²⁴⁸ szorosan összefügg és valószínűleg párhuzamosan is íródott a Michelangelo-szöveggel; egyrészt jelzi azt az alapot, amelyre a doktorit építette, másrészt annak kritikai kiterjesztéseként is értelmezhető (kronológiailag mégis inkább előzmény, mint utóirat). A cikk megírásához az apropót – és az anyagot: a művek történetileg összeállított lajstromát – Fritz Burger könyve a *Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo* (1904) szolgáltatta,²⁴⁹ amely „a dekoratív munkák egy csoportjának a történetét először kíséri meg kimerítően feldolgozni.”²⁵⁰

Burger síremlékszobrászatot tárgyaló munkájának történeti levezetésén kívánt Kenczler „új elmélet” bevezetésével módosítani; egyik kulcsszava: a „revideálni”. Úgy tűnik azonban, hogy ennél távolabbra is tekintett, de legalábbis nyitott volt a nagyobb feladatra: „A legfeltűnőbb azonban az, hogy hiányzik az olasz dekoratív szobrászat *monografikus* feldolgozása, pedig a firenzei szobrászat java-része dekoratív feladatok megoldása volt, s a dekoratív szobrászati termékekben megnyilatkozó művészeti gondolkodás és formavilág oly jelentős, hogy nem csak a firenzei szobrászatnak, hanem általában a fejlődő olasz művészetnek roppant érzékeny centrális pontjaként tekinthető.”²⁵¹ Az idézett szövegrészhez egy Wölfflin hivatkozás tartozott a *Renaissance und Barock*-ból (1888), mely szerint a „néplélek érverése” a dekoratív kisművészetekben jobban megfigyelhető, mint az építészeti formákban.²⁵² Ugyanakkor, Kenczler szerint, az olasz díszítőszobrászati anyag monografikus feldolgozása éppen a feladat összetettsége folytán különösen nehéz; a kutatónak ugyanis egyszerre kell foglalkozni az építészeti „keret”, a szobrászat és az ornamentika formaproblémáival. Ráadásul „nem kínálkozik magától semmiféle *összefoglaló szempont*, amelyből ezeket a termékeket egységesen tárgyalni lehetne.”²⁵³

Kenczler a cikkben mindhárom összetevőt: az építészet, a szobrászat és az ornamentals fejlődését végigkövette, és határozott különbséget állapított meg – leginkább Wölfflin alapján, fenntartásait sem elhallgatva – a 15. és a 16. század itáliai szobrászati produkciója között: „Wölfflin formulázta a legszabatosabban azt, ami a XVI. században bekövetkezett, de a változás okát ő sem állapította meg.”²⁵⁴ Ennek okát pedig abban látta, hogy: „A különbség olyan nagy, s aránylag oly rövid idő alatt történt a változás, hogy csakis az ellentétes vonásokat látják, a pontokat, amelyek egymás mellé esnek, a szálakat, amelyek az összefüggéseket jelölik, nem ismerik fel.”²⁵⁵ Ez az a pont, ahol a „Pasteiner-tanszék” tanítványa elemében érezhette magát. Nagy valószínűsége-

²⁴⁶ Uo., 7.

²⁴⁷ Komoly aránytévesztés lenne Kenczler még feldolgozatlan (elméleti) munkásságát – és nem csak azért, mert Wölfflint is hallgatta – mindenestől a „Pasteiner-tanszék” javára írni. Ezért ezúttal csak a disszertáció közvetlen „közelébe” eső tanulmányaiból idézek, a teljesség igénye nélkül, kettőt.

²⁴⁸ Kenczler Hugó: Az olasz dekoratív építész-szobrászat fejlődéséről. *Művészet*, 6. 1907. 235–259. [továbbiakban: Kenczler 1907b.]

²⁴⁹ Fritz Burger: *Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*. Strassburg, Heitz, 1904.

²⁵⁰ Kenczler 1907b. i. m. 236.

²⁵¹ Uo. Kiemelés tőlem.

²⁵² Uo. Vö. Wölfflin 1888. i. m. 57–58.

²⁵³ Kenczler 1907b. i. m. 238. Kiemelés tőlem.

²⁵⁴ Uo., 259. A kijelentéshez tartozó lábjegyzetben a *Renaissance und Barock* mellett a *Klassische Kunst* is megemlíttette.

²⁵⁵ Uo.

gel a Wölfflin-kritika alapforrása is Pasteiner lehetett. Pasteiner már 1894-es *Esterháza kastély* című tanulmányában hivatkozta a *Renaissance und Barockot*,²⁵⁶ 1896-ban pedig, a *XVIII. századbeli falfestmények Magyarországon* című akadémiai felolvasásában kiemelten hangsúlyozta, hogy „[a] barokk művészet természetszerű, szükséges fejleménye a renaissance művészetnek.”²⁵⁷ Wölfflin az ellentétpárokkal, Budapesten legalábbis így látták, csak a kapukig jutott; a kapukon túlra, a művészettörténet-írás igazi feladatának tekintett, az ellentétek helyett a Kenczler által is emlegetett szálat, illetve pontokat összekötő történeti összefüggésekig nem. „Pedig mint láttuk – fogalmazott Kenczler –, a XVI. századi barokk művészet gyökerei visszamennek a régibb olasz művészetre, s a fejlődéstörténet megírásánál ezeket a jegyeket gondosan össze kell gyűjteni, s élesen kiemelni.”²⁵⁸ Erre valók a Pasteiner-disszertánsok írásait jellemző aggályos, történeti levezetések: az *alakulástörténet* (a művészettörténeti evolúció) kötelező nyomon követése. Vagyis – a „Pasteiner-tanszéken” vallottak értelmében – a művészettörténet-írás végső célja nem az ellentétpárokba rendezhető *különbségek* láttatása, hanem az *összefüggések* kimutatása (ideális állapota pedig az, amikor a teljes történeti sorban minden *étape* a helyére kerül). Adott volt tehát a feladat, aminek a fentiekben ismertetett módon Kenczler, legalábbis elvileg: a tudományos program kihirdetésével megfelelt.

Ugyanakkor elutasította azt az álláspontot, miszerint „a” változás oka egy nagy egyéniség személyes hatása lehetne (és e tekintetben mégiscsak igen közel került Wölfflinhez és a „nevek nélküli művészettörténet” koncepciójához). „A művészet nem él és nem fejlődik utánzásból. Michelangelót nem lehet úgy tekinteni, mint a barokk művészet megteremtőjét.”²⁵⁹ – hangsúlyozta; Michelangelo jelentőségét másban, és pont a barokktól *idegen* jegyekben látta, ennek kifejtését azonban másutt ígérte. Ez lett, véleményem szerint, a *Michelangelo scultore*.

1908-ban jelent meg Kenczler *Andrea Ferrucci Bakács-oltára Esztergomban* című tanulmánya.²⁶⁰ A jelentős munkából ezúttal csak a Wölfflinre vonatkozó (újabb) kritikára hívom fel a figyelmet. Kenczler az elemzés végén összefoglalta a vizsgálat közben nyert általános tapasztalatait. Úgy látta, hogy a mű – amelyben a 15. századi elemek barokk vonásokkal keverednek –, egyben „intő példa” is, hogy „a művészeti korszakok éles és merev elkülönítését jó óvatosan végezni.”²⁶¹ Ezt követően *Az olasz dekoratív építész-szobrászat fejlődéséről* című cikkében kifejtette, hogy nagyon hasonló módon nyilatkozott. Jelezte, hogy már Burckhardtnak feltűntek a 15. és 16. századi építészet közötti különbségek, de csak tanítványa, „Wölfflin formulázta az ellentétet rendkívül szabatosan és élesen.”²⁶² A Wölfflinről írottakban nagyjából megismételte – szókincsében is –, az egy évvel korábban kifejtetteket: „De ő csakis az ellentétes vonásokra vetett ügyet, a szálat, melyek a fejlődés e két fázisát összekötötték, nem vette beható vizsgálat alá. Ez az oka, hogy a fejlődés okait téves úton keresi.”²⁶³ Ugyanakkor az indoklás további menete, és különösen a tájékozódási pontként megnevezett szerző személye, az 1907-es szöveghez képest, újdonságokat is tartogatott: „[Wölfflin] [a]z építészet formáinak a változását a festészet és szobrászat formáinak a változásával, az utánzó művészetekét az építészetével akarja magyarázni, holott művészeti alapnézetek változása az összes művészetekben egyformán mutatkozik meg. Hogy a fejlődés

²⁵⁶ Pasteiner Gyula: *Esterháza kastély. Művészi lpar*, 9. 1894. 147–174.

²⁵⁷ Pasteiner Gyula: *XVIII. századbeli falfestmények Magyarországon*. (Kivonat Pasteiner Gyula I. t. február 3-án felolvasott értekezéséből.) *Akadémiai Értesítő*, 7. 1896. 193.

²⁵⁸ Kenczler 1907b. i. m. 259. Kiemelés tőlem. „A Wölfflinhez való kapcsolódásnak, egyúttal Wölfflin meghaladásának a szándékáról” az első Kenczler-írásokban, Endrődi Gábor is írt: Endrődi 2001. i. m. 405–406., 80. jegyzet.

²⁵⁹ Kenczler 1907b. i. m. 259.

²⁶⁰ Kenczler Hugó: *Andrea Ferrucci Bakács-oltára Esztergomban. Archaeologiai Értesítő*, Úf. 28. 1908. 289–305.

²⁶¹ Uo., 305.

²⁶² Uo.

²⁶³ Uo.

okait megállapíthassuk, előbb a fejlődés menetét kell tisztán látnunk. S ebből a szempontból épp az ilyen műveket, amelyek a két irány mezsgyéjén állanak, kell egymás mellé csoportosítani, s részletesen elemezni. A klasszikai archaeologia, az antik művészet története, kivált Furtwängler eredményei biztató jelek, hogy ezen az úton eredményt lehet érni.²⁶⁴ (Kenczler tanulmánya évekkal előzte meg Hekler 1911-ben megkezdett egyetemi magántanári tevékenységét, Adolf Furtwängler említése tehát ebből a receptív szempontból sem jelentéktelen.)

*

Elefánt Olga²⁶⁵ *A tér és a testtömeg az építészetben* című disszertációjában Schmarsow és Wölfflin munkáinak felhasználásával tágitott – az utóbbitól használt mű a másoktól addig még nem említett újdonság –, az eddigi dolgozatok (szakirodalmi) „optikai” perspektíváján.²⁶⁶ 1907. június 18-án szigorlatozott művészettörténetből, valamint magyar irodalom és francia irodalom mellék tárgyakból.²⁶⁷

Tanulmányát Schmarsow értekezésére (*Das Wesen der architektonischen Schöpfung*),²⁶⁸ valamint Wölfflin *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* című 1886-os müncheni disszertációjára építette.²⁶⁹ Dolgozatának tárgya tulajdonképpen a két szerző által bevezetett és a disszertációja címébe is felvett fogalmaknak: a „térképzetnek” és a „testtömegnek” – illetve a két változó kapcsolatának – a végigkövetése az építészet történetében a barokk első, a kései Michelangelónál tapasztalt jeleiig. Feladatát a következőképp fogalmazta meg: „Dolgozatomnak célja [...] a tértömeg és a testtömeg egymással egyezkedését, egymás melletti életét, majd együttes életét figyelemmel kísérni, tekintettel azonban [...] az emberi testnek és arányainak az építészet fejlődésére gyakorolt hatására.”²⁷⁰ A megfogalmazott viszonyfogalmak (egyezkedés, egymás melletti, illetve együttes élet) egyben a történeti levezetés kezdő és végpontjait is megadják.

Elefánt Olga kiindulópontja az ókori építészet, amely „csak a testtömegek művészete” volt.²⁷¹ A testek érzékelésére két lehetőség van: a tapintás és a látás. Ezzel szemben a tér érzékelése „complikáltabb lelki munkát követel”; később is alakult ki, hiszen, amint erre Elefánt Olga – ugyancsak Schmarsow alapján – rámutatott, valószínűtlen, hogy a térképzet, amennyiben *ab ovo* létezett, „évezredekig improduktív maradhatott volna”.²⁷² „Ez az évezredes tértelenség csak úgy lehetséges, ha az emberiségnek nem volt képzelete a térről” – foglalta össze a szerző.²⁷³

Az első, „művészileg kiképzett tér” a római Pantheon volt, közölte, egyelőre hivatkozás nélkül.²⁷⁴ Csak jóval később idézte – de ugyancsak a Pantheon kapcsán –, a fejtegetései hátterét adó művet: *A későrómai iparművészetet*.²⁷⁵ Igaz, már az épület első említésekor is szólt a „művészeti

²⁶⁴ Uo.

²⁶⁵ Elefánt Olgáról: Gulyás 1939/2002. i. m. VII.: 221–222., illetve: Juhász Gyula levelei Elefánt Olgához. Közzéteszi: Ilia Mihály. *Tiszatáj*, 28, 1983, 3. 42–44.

²⁶⁶ Elefánt Olga: *A tér és a testtömeg az építészetben*. Budapest, [Szerző], 1907. [különnyomat: *Athenaeum*, 16. 1907]

²⁶⁷ 1907-ben, Juhász Gyula után, a Négyesy-szeminárium titkára lett, korábban a Művészettörténeti Gyűjteményben is dolgozott. Ilia 1983. i. m. 42.

²⁶⁸ Schmarsow 1894. i. m.

²⁶⁹ Heinrich Wölfflin: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. [1886] In: Heinrich Wölfflin: *Kleine Schriften*. Hrsg. Joseph Gantner. Basel – Stuttgart, Benno Schwabe And Co, 1946. 13–48.

²⁷⁰ Elefánt 1907. i. m. 6.

²⁷¹ Uo., 7.

²⁷² Uo., 8–9.

²⁷³ Uo., 9.

²⁷⁴ Uo., 11.

²⁷⁵ Uo., 24.; Riegl 1989. i. m. 35–38. Riegl művéről: Jaś Elsner: *The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901*. *Art History*, 25. 2002. 358–379. Újabban: Michael Gubser: *Time's Visible Surface. Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna*. Detroit, Wayne State University Press, 2006.

akarat” mellett, az újabb keletű „téakarásról” is.²⁷⁶ Majd folytatta a történeti példák sorát, kitérőkkel a gótika – az emberi testalkat vertikálisából levezethető – „verticalis tendenciáján” át a „torony” mint forma szerepéig, egészen Michelangelo építészeti működéséig. Majd lezárásul, némi éllel Michelangelo felé – akiről azt közölte, hogy „a testi tömegek művésze, a nagy »scultore«” –, kijelentette, hogy mivel az emberben a térérzék csak később fejlődött ki, az építészetben is a testérzék „viszi a főszerepet s gyakran túltengővé válik”.²⁷⁷ De a barokk építészetét már nem elemezte.

1909-ben *Építészeti stílusok* címmel rövid elemzést jelentetett meg a *Művészetben*.²⁷⁸ Úgy látta – valószínűsíthető olvasmányaiból Sempertől Rieglig bőven merítve –, hogy az építészeti formák is „szükségszerűek” és „determináltak”, amennyiben a koronként változó (építő) anyagi, építéstechnikai és a „művészeti gondolatban” rejlő, változó tényezők függvényei: „Ez a szükségszerűség, ez az uniformitás az, amelyet stílusnak lehetne nevezni s ez az, amely nélkül az építészet nem művészet.”²⁷⁹

*

Nécsey László²⁸⁰ volt a negyedik (Kenczler, Pogány, Elefánt Olga után), aki 1907 kora nyarán művészettörténetből szigorlatozott, melléktárgyai a magyar és a francia irodalom voltak. *Vittore Pisano* című doktori értekezésében elsősorban Pisanello még megoldatlan „művészi eredetének” problémájával foglalkozott.²⁸¹ A vizsgálathoz Nécsey fő inspirációs forrása – amint az a szöveg több elejtett megjegyzéséből sejthető –, „a francia primitívek 1904. évi párisi kiállítása”, a *Les Primitifs français*, illetve annak kiállítási katalógusa volt.²⁸² Nécsey nem vitatta a katalógus szerzőinek a véleményét, miszerint a francia miniatúrák körében keresendő Pisanello stílusának eredete, de a bizonyításhoz mégis más utat választott.²⁸³

A korábbi tanítványi disszertációknak megfelelően Nécsey is kijelentette, hogy „az európai keresztény művészet történetében ma már egységes fejlődési folyamatot látunk”.²⁸⁴ Ezután, Pisanello feltételezett forrásaira tekintettel hozzátette: „tudjuk, hogy egymástól térben távol eső iskolák ugyanazon időben, ugyanazon problémákat vetették föl és hasonló módon oldották meg, mindegyik a maga faji és helyi körülményei szerint”.²⁸⁵ Nécseynek ebből a fejtegetéséből (a kiemelt részekből), mellékesen az is látszik, hogy a miliőelméleti megközelítés még 1907-ben sem kopott ki a magyarázóelvek sorából. A térben távoli művészek egymásra hatásának lehetőségét is e levezetés részeként szerepeltette. Jelezte, hogy amióta „a fejlődésnek majdnem azonos stádiumába jutott” művészeti központok érintkezésének ténye elfogadottá vált, azóta a francia hatás híveit sem gúnyolja már ki senki.²⁸⁶ Ő azonban – a fentiek ellenére –, mégis inkább a szó szerint értett *milieu*-ben, Pisanello szülővárosában, Veronában kereste a megoldást az eredet rejtélyére. Ezért megpróbálta összeállítani a veronai festészet történetét Pisanello fellépéséig.

A Pisanello előtt működő veronai festők, Altichiero és Avanzo művei miatt – Nécsey szerint –, „[ú]gy a térábrázolás fejlettsége, mint a konkrét valóság iránt való érzék ebben az időben a vero-

²⁷⁶ Elefánt 1907. i. m. 11.

²⁷⁷ Uo., 30.

²⁷⁸ Elefánt Olga: *Építészeti stílusok. Művészet*, 8. 1909. 219–220.

²⁷⁹ Uo., 220.

²⁸⁰ Nécsey Lászlóról: Takács Zoltán: Nécsey László dr. *Művészet*, 9. 1910. 44–45.

²⁸¹ Nécsey László: *Vittore Pisano*. Budapest, [Szerző], 1907.

²⁸² Vö. *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*. Le catalogue de l'exposition a été établi sous la direction de Dominique Thiébaut, avec la collaboration de Philippe Lorentz et de François-René Martin. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004. különösen: 13–46.

²⁸³ Nécsey 1907. i. m. 6–8.

²⁸⁴ Uo., 8.

²⁸⁵ Uo. Kiemelések tőlem.

²⁸⁶ Uo.

nai festészet kizárólagos sajátosságának látszik.”²⁸⁷ Az ezután következők jól jellemzik a folyamatos fejlődéstörténeti sort kirakni igyekvő Nécsey nehézségeit. Azzal magyarázta ugyanis Pisanello idegenszerűségét a felső-olaszországi milióban, hogy az őt közvetlenül megelőző korszakról kevés az információ; tudta, hogy van, mert lennie *kell* fejlődésnek, de a fejlődéstörténet művészettörténeti ábrázolása – az előzmények hiányában –, komoly nehézségekbe ütközött.

Ezért Pisanello Szent Eustach-táblaképét elemezve azt vizsgálta, hogy miben hasonlít, illetve miben különbözik felfogása a korabeli veronai és párizsi (főleg: miniatúra) festőkétől. Pisanello fő, megkülönböztető jellemzőjét a realista ábrázolásra és az „elszigetelésre” való kettős hajlamban látta. Az elemzett táblakép kutyáira utalva pl. azt írta: „Pisanonak láthatólag két célja volt: egyes állatokat a lehető legbehatóbban tanulmányozni [...] és ábrázolni, másfelől ezeket az egymástól teljesen elszigetelt tanulmányokat, mint színfoltokat, festői egységbe komponálni [...] anélkül, hogy a tanulmány részlettanulmány-jellegét a kompozíció kedvéért hajlandó lett volna földolgozni.”²⁸⁸ Nécsey szerint Pisanello azért nem ábrázolt élénken mozgó állatokat, mert tanulmányozni csak a nyugvókat tudta. Ez is megkülönbözteti pl. a franciáktól (az összehasonlításban végig a *Les très riches heures* illusztrációira hivatkozott), ott ugyanis, egy hasonló vadászjeleneten, a legélénkebb cselekvés pillanatában láthatók az ebek, míg Pisanello említett táblaképén: „A kép alsó jobb sarkában [...] nyúl fut és csak egy kutya szalad utána, a többi úgy tesz, mintha észre se venné.”²⁸⁹

Hasonló jellegzetességeket regisztrált a további fejezetekben a freskók kapcsán is. Új elemként említette – és a korábbi veronai festésztől való eltérésként –, a térábrázolás hiányát: „A tér harmadik kiterjedése majdnem hiányzik műveiből.”²⁹⁰ Altichieronál vagy a *Les très riches heures*-ben a test és a tér ábrázolása még „lépést tart egymással”,²⁹¹ Pisaneliónál azonban ez a kényes egyensúly felbomlott. Nécsey szerint ez a monumentális harmóniatörés egyben Pisanello művészetének legfőbb jellemzője is: „Pisano az alakok sokkal rendszeresebb és behatóbb tanulmányozását érezte élete földadatának s a térábrázolás tudományos tanulmányozását, a firenzeiek specialitását nem ismerve, – naiv és konvencionális tájkép színfala elé megdöbbenően hatalmas és igaz alakokat állított.”²⁹²

A „Pasteiner-tanszéket” leginkább foglalkoztató problémák közül a test- és térábrázolás, illetve a kettő relációjának egyik *atipikus* példáját írta meg Nécsey. Vizsgálatainak eredményei azonban – a célkitűzésének megfelelően – Pisanello művészi „eredetének” problémáját, valamint a felső-olaszországi és a francia festészeti iskolák érintkezésének kérdéseit érintették. Végkövetkeztetése szerint: „Pisano festményeinek tárgyalásánál többször utaltam az északi miniatúrákkal való kapcsolat lehetőségére. Így a londoni S. Eustachius képnél, a S. Anastasiabeli falfestménynél és Ginevra d’Este arczképénél. Az egyik freskó, a másik kettő temperakép, *de mind a három egyaránt miniaturszerű*.”²⁹³

*

1909. január 29-én szigorlatozott művészettörténet főtárgyból és filozófia, illetve esztétika melléktárgyakból Alexander Magda²⁹⁴ (Alexander Bernát filozófiaprofesszor lánya). Édesapja a magyar modernizmus teoretikus elméi számára is „legitim” figura volt. A hatvanadik születésnapjára,

²⁸⁷ Uo., 11.

²⁸⁸ Uo., 15.

²⁸⁹ Uo.

²⁹⁰ Uo., 22.

²⁹¹ Uo., 23.

²⁹² Uo.

²⁹³ Uo., 40. Kiemelés tőlem.

²⁹⁴ Alexander Magdáról: Gulyás 1939/2002. i. m. I.: 384.; Zádor Anna I. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 15. No 54. 2008. 142.: 28. jegyzet.

1910-ben kiadott emlékkönyvbe tanítványai közül, pl. a már említett Kenczler Hugón kívül, a fiatal Lukács György is írt.²⁹⁵

Alexander Magda disszertációja *A relief* című dolgozat volt.²⁹⁶ Ő is Hildebrand nyomán definiálta a szobrászi és a „síkábrázolás” különbségét: míg a szobrászat az egyetlen, tisztán „téralkotó” művészet, addig pl. a festészet ezt „egy sík felszínére vetített látszatával a formáknak éri el”.²⁹⁷ Az egyik a valóságos, „három kiterjedésű testiség” világa, a másik annak a „látóérzékünk csalódásán alapuló látszata”.²⁹⁸ A relief azonban határeset, nem sorolható egyértelműen sem a szobrászathoz, sem a síkábrázoláshoz. Alexander szerint a reliefnek ez a köztes léte megnehezíti elfogadását is; ez lehet az oka annak, hogy a közönség hajlamos a reliefeknek kisebb jelentőséget, és csekélyebb művészi értéket tulajdonítani.

A „rehabilitációs” eljárások a korszak művészettörténet-írásának főcselekményéhez tartoztak, a történeti szempontból lefolytatott perújrafelvételek: a késő antiktól a barokkig – a disszertációk témáiból és hivatkozásaiból is jól láthatóan –, Budapesten is nagy figyelmet keltettek. Alexander, disszertációjában, a reliefet autonóm médiumként kívánta bemutatni, kiszakítva megítélését a szobrászattól vagy a festészettől függés állapotából. Az út, amelyet a bizonyítás során bejárt, ez esetben is – a többi tanítvány által megoldotthoz hasonlóan –, a tér problémájához kapcsolódott: „A relief lényege és problémája pedig éppen azon a ponton merül fel, amelynél a festészet és szobrászat egymással ellenkező irányba térnek el – a harmadik kiterjedés visszaadásánál”.²⁹⁹ Dolgozatában a „helyes” művészettörténeti álláspont addig főleg korszakokra, művészekre, vagy művekre kiterjesztett követelményét – vagyis, hogy „nincs jogunk egyik művészet álláspontjából a másik fölött ítélni”³⁰⁰ –, áthelyezte a művészeti médiumok világába. Alexander szerint ugyanis a reliefet is méltánytalan normatív (külső) szempontok szerint, ez esetben a szobrászat vagy a festészet „álláspontjából” megítélni. Már csak azért is, mert viszonyuk történetileg változó képet mutat. Alexander elemzéseiből – sok más mellett – az is kiderült, hogy „a” relief besorolhatatlansága is történeti képződmény: a (fejlődés)történet egy bizonyos pontján készült reliefek ugyanis – minden esetben – megfelelték az éppen aktuális *Kunstwollen* térbeliségre vonatkozó igényeinek, és ennek megfelelően, vagy a szobrászathoz, vagy a festészethez álltak közelebb.

Ezért Alexander a relief fejlődéstörténetét egyrészt – az említettek miatt – a térábrázolás változó történeteként mutatta be, másrészt mondanivalóját – szintén Pasteiner elvárásainak megfelelően és a többi disszertációhoz hasonlóan –, a teljes történeti sor végigkövetésével: az egyiptomi kezdetektől a reneszánszig, Donatello reliefjeiig bizonyította. Majd összefoglalásként, az említett általános, művészi evolúció relief-specifikus irányát is megjelölte: „Ha most megállunk és visszanézünk oda, ahonnan kiindultunk, két szélső helyzet, szélső álláspont áll előttünk. Az egyiptomi relief abszolút síkja, teljes, világos, biztos anyagisága – s a végtelen tér donatelloi ábrázolása, – nyugtalan, az anyag érzésének eltüntetését kereső, a látszat mindenhatóságára támaszkodó művészet. Az út, amely egyiktől a másikig vezet, hosszú, de [...] következetes, egyenes. Az abszolút síkból kilép először a testi forma, és lassankint teljes három kiterjedésében érvényesül, majd a három kiterjedés rávezeti magának a harmadiknak, a mélységi kiterjedésnek a látszat eszközeivel való ábrázolására.”³⁰¹ Dolgozata végén a 15. századot a reliefben rejtőző történeti lehetőségek egyfajta

²⁹⁵ Kenczler Hugó: A műalkotás pszichológiájáról. *Dolgozatok a modern filozófia köréből. Emlékkönyv Alexander Bernát 60-ik születése napjára.* Szerk. Dénes Lajos. Budapest, Franklin, 1910. 325–340.; Lukács György: Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez. In: Lukács György: *Ifjúkori művek (1902–1918).* Szerk. Tímár Árpád. Budapest, Magvető, 1977. 385–421.

²⁹⁶ Alexander Magda: *A relief.* Budapest, [Szerző], 1909. [különnyomat: *Athenaeum*, 18. 1909.]

²⁹⁷ Uo., 3.

²⁹⁸ Uo.

²⁹⁹ Uo.

³⁰⁰ Pasteiner 1875. i. m. 35.

³⁰¹ Alexander 1909. i. m. 29–30. (A zárzavaros központozáson ezúttal sem változtattam.)

végpontjaként értékelte, kifejezte azonban – akár a korabeli, magyar kortárs művészetre nézve sem alaptalan – reményét, hogy „[a] művészi érzésnek még lesz szüksége a relíeffé”.³⁰²

A történeti elemzések szemléleti alapját, Hildebrand mellett, főképp Alois Riegl 1901-ben megjelent *A későrómai iparművészetéből* merítette.³⁰³ Nem véletlenül, viszonylag hosszan elemzte Franz Wickhoff és Riegl nyomán a Titus-diadalív menórát és hadi jelvényeket hordozó alakokat ábrázoló relíeffét. „Ezt a relíeffet tekinti egy álláspont a római »birodalmi művészet« teljes kibontakozásának a hellenistikus, görög hatás alól” – jelezte, Wickhoff *Die Wiener Genesis*-ére utalva.³⁰⁴ Majd az „Orient oder Rom”-problémát is érintve megjegyezte, hogy Wickhoff ezt a művészetet nevezte „nyugatinak” – szembeállítva a „keleti-antikkkal” (egyiptomival, göröggel és hellenistikussal) –, ebben látva „a modern művészi világfelfogás kezdetét”.³⁰⁵ A wickhoffi „illuzionizmus”, mely „a benyomásra tekintettel alakítja át a természet formáit”,³⁰⁶ közös jellemzője a későrómai és a modern művészetnek. Ennek a „nyugati” (impresszionista) iránynak – kulcsfigurája: Velázquez³⁰⁷ – a szimbolikus kezdőpontja, ugyancsak Wickhoff véleménye szerint, a Titus-diadalív domborműve, amely Riegl szavaival: „talán a maga korának bármely más relíeffénél fokozottabb mértékben kísérti a modern nézőt azzal, hogy a tulajdon Kunstwollenjének pontos megtestesülését lássa benne”.³⁰⁸ Riegl, ennek ellenére, a domborműnek mégis inkább az „egyetemes-antik jellegét” hangsúlyozta.³⁰⁹ Követte ebben – a forrást jelöletlenül hagyva – Alexander is: „Határokat a művészi fejlődés folyamában csak mesterségesen s erőszakoltan állíthatunk, mert a fejlődés hullámvonala megszakítás nélküli s önmagából alakul át folytonosan, néha az előbbi állapot ellenkezőjévé is. De mégis, ha már azt az óriási különbözőségét a művészi világfelfogásnak, amit antik és modern néven ismerünk – valamely határral próbáljuk elkülöníteni, mégis jogosultabbnak látszik ezt a határt a keresztény gondolat elhatalmasodásának idejébe helyezni, mint a római birodalmi művészet kifejlődésébe.”³¹⁰ A Titus-diadalív relíefféről pedig, mivel abban még nem érhető tetten ez a „legrevolutionalisabb átalakulás”, úgy nyilatkozott, hogy „az antik művészet benne lényegében nem változott meg”.³¹¹

Pasteiner Riegl igazi tisztelője volt; a Monarchia központjaiban (részben) párhuzamosan folyó egyetemi pályájuk során – a nem túl jelentős, de mégis számottevő, tizenkét évnyi korkülönbség dacára (Pasteiner volt az idősebb) – időnként különös módon estek egybe vonásaik és választásaik. Riegl és Pasteiner is Semper odaadó híveként indult,³¹² majd más-más úton ugyan, de a késő antik, illetve ókeresztény művészet – tekintettel következményére: a „nyugati”, keresztény művészetre – pozitív értékelésig jutottak. E téren azonban Pasteiner nem csak független volt Riegltől – Max Dvořákról most nem is szólván –, de meglepően korán, igen eredeti is. Már egy 1887-es recenziójában, Adolf Hasenclever *Der altchristliche Gräberschmuck* című könyvét ismertetve vitatta, hogy az ókeresztény katakombák festményei pusztán dekoratív célú ábrázolások lettek volna, mivel úgy vélte, hogy példátlan lenne, ha egy új világnézetet hozó kor hajnalán a művész keze „gondolat nélkül mozogna”, hogy „azok, kik ezen eszmék világában élnek, ilyen

³⁰² Uo., 31.

³⁰³ Riegl 1989. i. m.

³⁰⁴ Vö. Wickhoff 1895. i. m. 87–88.

³⁰⁵ Alexander 1909. i. m. 13.

³⁰⁶ Uo.

³⁰⁷ Vö. pl. Wickhoff 1895. i. m. 19–20., 87–88.

³⁰⁸ Riegl 1989. i. m. 73.

³⁰⁹ Uo.

³¹⁰ Alexander 1909. i. m. 14.

³¹¹ Uo.

³¹² Erről: Harry Francis Mallgrave: *Gottfried Semper. Architect of the Nineteenth Century*. New Haven – London, Yale University Press, 1996. 355–381. (*Epilogue*. The Semper Legacy: Semper and Riegl).

gondolat nélkül való tevékenységet eltűrjenek.”³¹³ Konklúziója pedig – amellet, hogy félreismertetetlenül pasteineri –, talán a legszellemesebb egész pályafutása során: „A történelmi álláspontnak, ha még oly szigorúan ragaszkodik [is] a tudományos kritikához, úgy hisszük, számítani kell a szellemi erőkkkel is, s erről különösen meggyőződött az előttünk fekvő könyv. Hiszen, ha azok, kik a katakombák ábrázolásait létre hozták, olyan hülyék lettek volna, akkor a kereszténységnek már az első századokban meg kellett volna semmisülni.”³¹⁴

*

A reneszánsz-fejezetből már ismerős Freund Edit húga, Freund Mária,³¹⁵ 1910. május 12-én szigorlatozott művészettörténet főtárgyból, valamint esztétika és angol irodalomtörténet melléktárgyakból. Doktori értekezése *A művészi látás kétfélesége és a XV. századi olasz tájfestés* című dolgozat volt.³¹⁶

Freund szerint a művészetek története tulajdonképpen a kétféle művészi látás – a szobrászi és a festői – küzdelme. A szobrászi látás jellegzetességeit természetesen Hildebrand alapján, míg a festőiét – 1910-re ugyancsak „természetesen” – Schmarsow már többször idézett, 1896-os könyvét citálva adta. A doktori értekezés címét magyarázva pedig jelezte, hogy tárgya azért éppen a tájfestészet, mert a „valóságból” a táj a „legfestőibb”.³¹⁷ A „táj” fogalmáról a következő definíciót adta: „[T]ájnak nevezzük – nem a táj jelenségeinek: hegyek, folyók, fák stb. egymás mellett és egymás mögöttiségét –, hanem a térnek, atmosphaerának, fénynek egymást és a konkrét tájat, a formai és színbenyomásokat módosító hatását.”³¹⁸ A „táj” önmagában egyesíti a festőiség lényegét: „gyűjtőfogalom”, amennyiben festőinek a fényhatások kölcsönhatásának elegyéből létrejött egységet nevezzük. És azért festői, mert ezek a feladatok felelnek meg leginkább a festészet (és a festék) legsajátabb, a többi művészettől eltérő anyagi és optikai tulajdonságainak.³¹⁹ Majd az egymásból kibontott meghatározások sorát a festészet tárgyának definiálásával (*Raumkunst*) folytatta: „A festészet tárgya mindaz, mi a térben történik és csakis az, ezért a szó szoros értelmében termőművészet és ezért magyarázható minden hatás a térhatásból.”³²⁰ Innét pedig már csak egy újabb logikai lépésre volt annak megállapításától, hogy a tájábrázolás fejlődése a „festői” irányába is a térérzék fejlődésével függ össze.

Ezt pedig, a megszokott módon, történeti levezetésben fejtette ki. Az egyiptomi művészettel kezdte, amelynek egyik fő tulajdonsága még a „térérzék hiánya” volt.³²¹ Majd a „fejlődés” további állomásainak jellemzésében a római festészethez érve, fő forrásként ő is Wickhoff *Die Wiener Genesis*-ét hivatkozta. Pl.: „Rómában voltak meg a feltételek ahhoz, hogy a naturalismus a festészetben is teljesen kibontakozzék és végső kifejlődésként átcapjon az illusionismusba.”³²² Freund ekkor – ugyancsak Wickhoff és részben Riegl alapján –, azt is kifejtette, hogy a művészettörténetben minden naturalista korszak után, reakcióként, a természetes fejlődés eredményeként, egy illuzionista következik, a közelnézeten és tapintáson alapuló, plasztikus felfogást felváltja egy, a „mindenségben fölolvadó és a valóság összbenyomásától nem abstraháló festőiség.”³²³

³¹³ Pasteiner Gyula: Dr. Adolf Hasenclever, Der altchristliche Gräberschmuck. Ein Beitrag zur christlichen Archaeologie. Braunschweig, C. A. Schwetschke und Sohn. 1886. 264 old. [recenzió] *Archaeologiai Értesítő*, Úf. 7. 1887. 277.

³¹⁴ Uo.

³¹⁵ Freund Máriáról: Gulyás 1939/2002. i. m. IX.: 688–689.

³¹⁶ Freund Mária: *A művészi látás kétfélesége és a XV. századi olasz tájfestés* Budapest, [Szerző], 1910. [különnyomat: *Athenaeum*, 19. 1910.]

³¹⁷ Uo., 4.

³¹⁸ Uo., 5.

³¹⁹ Elképzeléseinek budapesti „megalapozása”: Pasteiner 1892. i. m.

³²⁰ Freund M. 1910. i. m. 8.

³²¹ Uo., 11.

³²² Uo., 18.

³²³ Uo., 19.

Ezek a megjegyzések készítették elő a dolgozat végén tett (részben) kortárművészeti megfigyeléseket is.

Freund, amikor végül rátért tulajdonképpeni témájára, a 15. századi olasz tájfestészetre, akkor nagyjából ugyanazokat a (nemzeti) alapkarakter-jegyeket ismételte, amelyekkel 1894-ben már Éber is operált. Hivatkozott is a korai doktori dolgozatra.³²⁴ Az olaszok művészi látásában kereste a mélyebb okait annak, hogy miért nem fogták fel soha „festőileg” a tájat. „Az olaszok tényleg rajzolták a természetet, bárha festéket használtak erre a célra”,³²⁵ és soha nem vették figyelembe az atmoszférikus jelenségeket, csak rajzolták és színezték a tájat. „De nem csak a művészi látásuk vitte őket erre az ábrázolásmódra, hanem az a primitív aggodalmuk is, mely talán éppen egyik oka a közellátásnak, a formák éles és részletes kirajzolásának: az, hogy nem tudták föltételezni embertársaikról, hogy e nélkül is fölébred bennük a dolgok illúziója” – folytatta Freund, miután a primitív tér- és színezélméletről már oldalakkal korábban,³²⁶ etnológiai és nyelvészeti irodalom alapján rövid eszmefuttatást közölt. Valamilyen formában – ez ma már nemigen konkrétilázható –, de a „Pasteiner-tanszéken”, nyilván nem függetlenül az épp ekkor, az 1910/1911-es tanév első félévétől megindított francia kortárművészeti előadásoktól, jelen volt a *primitivizmus* iránti érdeklődés. Pasteiner ezen a vonalon is szerencsésnek mondhatta magát: az idő őt igazolta. Ahogy a korai, Semper által félmjelzett évek után problémátlanul értette meg, vette át – és nem utolsó sorban: érezte a magáénak – a „bécsi iskola” eredményeit, ugyanúgy nem okozhatott számára meglepetést a primitivizmus század eleji „divatja” sem. Pályakezdése, illetve Semper *Der Stilje* óta érdekelték a művészet(ek) keletkezését és korai szakaszait tárgyaló teóriák. 1883-ban publikált is egy nagy tanulmányt *A művészetek kezdetleges fejlődése a történelem előtti időkben* címmel a *Budapesti Szemle*ben,³²⁷ amit 1885-ben *A művészetek története* első fejezeteként újraközzölt.³²⁸ A fejlődéstörténeti sorok összeállításakor pedig, a már tisztázhatatlan kezdetekre vonatkozó kedvenc fordulata, a „legrégibb idők homálya” volt.³²⁹ Talán nem véletlen az sem, hogy az egykorú tanítványi körből Hoffmann Edith pont 1911-ben publikált *Az ember a primitív népek díszítő művészetében* címmel egy tanulmányt.³³⁰

De visszatérve a 15. századra: Freund tehát az olasz tájfestészet sajátosságait végső soron azzal magyarázta, hogy látásmódjuk, amelyet a „formalítás” és az emberi test ábrázolása iránti érdeklődés jellemez, „mindig ugyanazon az állásponton, a közellátás, az egyes jelenség megnevezésének álláspontján maradt”.³³¹ Az új művészeti fejlődés elindítójaként említett Giotto is így járt el. Freund, Berensonra hivatkozva megjegyezte – nővére és ő voltak az első tanítványok, akik az eredeti angol nyelvű köteteket olvasták –, hogy Giotto „ugyanazt látja significansnak a tájban, mint az emberi alakban, vagyis a formát és a vonalat”.³³² Freund vizsgálatai tehát a tájbrázolás „festői” felfogásának lehetőségeiről a 15. századi olasz művészetben alapvetően negatív végeredménnyel zárultak.

Egyes kivételek azonban akadtak. Közülük a legfontosabb Freund számára Piero della Francesca volt. Ő ugyanis már a fény és a tér atmoszférikus, festői hatásaival is számolt. Találó le-

³²⁴ Uo., 31.

³²⁵ Uo., 32.

³²⁶ Uo., 21–22.

³²⁷ Pasteiner Gyula: *A művészetek kezdetleges fejlődése a történelem előtti időkben*. Budapesti Szemle, 11. évf. 36. köt. No 84. 1883. 357–380.

³²⁸ Pasteiner Gyula: *A művészetek története a legrégebb időkől napjainkig*. Budapest, Franklin, 1885. 1–31. (Bevezetés).

³²⁹ Pl. Pasteiner 1886a. i. m. 320.

³³⁰ Hoffmann Edith: *Az ember a primitív népek díszítő művészetében*. A Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályának Értesítője. Az „Ethnographia” melléklete, 12. 1911. 292–299. Wehli Tünde: Hoffmann Edith (1888–1945). „Emberek és nem frakkok.” 2007. i. m. 205. is Pasteinerrel összefüggésben említi.

³³¹ Freund M. 1910. i. m. 35.

³³² Uo., 36. – vö.: Berenson 1896. i. m. 15–16., 19–22.

írást adott róla: „Az alak plasticitására, határozottságára törekszik, de ezt nem a fény s az árnyék sablonos elosztásával, hanem az alak egyenletes megvilágításával, mintegy önmagából fényt árasztó erejével éri el.”³³³ Úgy látta, hogy amikor Piero della Francesca a fénynek ilyen mindent betöltő, alkotó, élő szerepet kölcsönöz, akkor nem csak a 15. századi olasz felfogástól különbözik, de „olyan festői fölfogáshoz közeledik, mely a 19. században megteremtette a plein air festészetet.”³³⁴ Nem ez volt az egyetlen kortársművészeti megjegyzése a dolgozat során. Valamivel korábban úgy nyilatkozott – ami igen beszédesen jelzi (az egyébként tilalom alá eső) egyéni ízlése határait –, hogy akik a tájat „formai szempontból” nézik és ábrázolják, „abszurdumra jutnak, mint a most legújabb neo-impressionista irány tájábrázolásai is mutatják.”³³⁵

Hasonlóra, de inkább a közelmúlt historizálására – és ebben Pasteiner érintettségére – vonatkozik utolsó megjegyzésem is. A Művészettörténeti Intézet könyvtárában, ha nem is hiánytalanul, de nagyjából megvannak a tárgyalt disszertációk. Freund Mária értekezésének egyik tanszéki példányába³³⁶ Pasteiner – jól felismerhető, szálkás betűvel –, pár helyen beleírt. Főleg szakirodalmi kiegészítéseket, de a dolgozat elején egy mondat mellé – „Abban a pillanatban, hogy a tájban a formákat látom inkább, a táj maga már veszít festőiségéből.”³³⁷ – vonalat húzott és a hullámos aláhúzással is kiemelt sorok mellé odaírta: „Courbet”; ez pedig, az 1880-as években Munkácsy-tanulmányokkal³³⁸ induló Pasteinertől, nem éppen jelentésnélküli gesztus.

Freund Mária a disszertációban kifejtetteket gondolta tovább 1913-ban a *Nyugatban* publikált jelentős elméleti tanulmányában, a *Művészi akarásban*.³³⁹ A cikkhez tartozó egyetlen lábjegyzetben utalt gondolatmenetének riegli-i érintettségére: „Alois Riegl volt az első, ki a »Kunstwollen« fogalmával, a materialismus elmélete ellenében, egy új művészettudományi elvet vitt a művészettörténetbe.”³⁴⁰ Ő maga a „művészi akarást” a következőképp definiálta: „Lelki dispositió, mely maga a művészet megindítója és princípiumában maga a művészet.”³⁴¹ Kétféle művészi akarást különböztetett meg: „primärt” és „secundärt”.³⁴² Az említett lábjegyzetben figyelmeztette olvasóit, hogy a fogalmakkal nem kívánt sem időre, sem időben lefolyt fejlődésre utalni, a főszövegben pedig úgy fogalmazott, hogy a kettő tulajdonképpen nem más, mint a művészi akarás, „két végletet alkotó iránylehetőség[er]”.³⁴³

A primer az abszolútra irányul, „egységesítő” és általános, ez „alkotja meg azt, ami művészet általában”, amit egy kor vagy nép művészetnek tart.³⁴⁴ Freund szerint a primer művészi akarásra népenként, koronként, személyenként egyaránt – s ezzel, ha nevesíteni kellene, közelebb került Wickhoffhoz vagy akár Strzygowskihoz, mint Wölfflinhez –, nem annyira Észak és Dél, mint inkább Kelet és Nyugat van hatással.³⁴⁵

³³³ Freund M. 1910. i. m. 42.

³³⁴ Uo. – vö. Berenson 1896. i. m. 60.

³³⁵ Freund M. 1910. i. m. 29.

³³⁶ „Leltár 3120. II. 855. Lsz. 966.” (Az első leltári szám Pasteiner írása.)

³³⁷ Freund M. 1910. i. m. 4.

³³⁸ Pasteiner 1882. i. m.; Pasteiner Gyula: Krisztus a kálvárián. Festette Munkácsy Mihály. *Budapesti Szemle*, 12. évf. 40. köt. No 96. 1884. 370–387.; Pasteiner Gyula: Mozart végpercei. Festette Munkácsy Mihály. *Budapesti Szemle*, 14. évf. 46. köt. No 114. 1886. 466–473. [továbbiakban: Pasteiner 1886b.] Amint az sem elhanyagolható, hogy pár oldallal később a cselekvésábrázolás és a hangulati elem összefüggéséről szóló bekezdések mellé azt jegyezte fel, hogy „Monet. Clemenceau.” Freund M. 1910. i. m. 9. (az említett tanszéki példányban).

³³⁹ Pásztorné Freund Mária: Művészi akarás. *Nyugat*, 6. 1913. I.: 285–295. [továbbiakban: Freund M. 1913a.]

³⁴⁰ Uo., 285.

³⁴¹ Uo. Kiemelés az eredetiben.

³⁴² Uo., 286–287.

³⁴³ Uo., 286.

³⁴⁴ Uo., 288.

³⁴⁵ Uo.

A szekunder művészi akarás ellenben a művészeti ágakat teremtette meg.³⁴⁶ Ahogy a művészi akarás két szélső iránylehetősége a primer és a szekunder, úgy a szekundernek is két véglete van: „Aszerint, hogy a secundär művészi akarás mire van tekintettel és mitől absztrahál, a látási benyomásra irányul-e vagy a tapintására, keletkezik a képzőművészetnek két ága: a szobrászat és a festészet.”³⁴⁷ Ezzel pedig visszakanyarodott a doktori értekezésében tárgyaltakhoz, ahol a két-féle művészi látás küzdelmeként jellemezte a művészet történetét.

De nem csak a szekunder művészi akarások küzdenek, a primer és a szekunder művészi akarások is „a legkülönbözőbb viszonylatokba lépnek egymással, úgy quantitatív, mint qualitativ tekintetben, úgy arány, mint megfelelés szempontjából.”³⁴⁸ Azok a korok, amelyekben a primer jut kizárólagos szerephez „dekoratívak”; míg a vegyes sor a „stílusos”, majd a kettő egyenlő arányát feltételező „típusokat” létrehozón keresztül, a szekunder túlsúlyát mutató „realisztikus, naturalisztikus művészetekig” vezet. A szekunder teljes uralmát a természet pusztá utánzása jellemzi, amely a levezetés logikája szerint – absztrakció híján –, már nem tekintendő művészetnek.³⁴⁹

Ezzel azonban még nem ért véget a kategorizálás. Freund elképzelése szerint ugyanis a primer és a szekunder művészi akarások a legkülönbözőbb elegyeket alkothatják az aktuális *Kunstwollen*ben. Így pl. az „abszolútra irányuló” primer művészi akarás számára megfelelőbbnek tűnik a tapintási érzék általi észlelés miatt objektívnek és abszolútnak tűnő szobrászi felfogás, míg az „életre irányuló” primer akarásnak inkább a szubjektív és relatív festői álláspont felel meg.³⁵⁰ Ebből következett az 1910-es disszertáció alaptételét érintő (részleges) korrekció. A doktori értekezésben Freund még úgy látta, hogy „[a] művészetek története tulajdonképpen a két-féle művészi látásnak, a festőinek és a szobrászainak küzdelme.”³⁵¹ 1913-ban azonban már úgy fogalmazott, hogy „[a] művészetek története tulajdonképpen a primär és a secundär művészi akarások küzdelme egymással, és a különböző primär és a különböző secundär művészi akarások küzdelme maguk között.”³⁵² Jól látszik, hogy az 1910-es verzió még csak a három évvel későbbi kijelentés második tagmondatára – és annak is csak a szekunder-felére – vonatkozott.

Ezután – akárcsak a doktori dolgozatban –, történeti példák következtek, különös tekintettel Kelet és Nyugat különbségére. Freund úgy vélte, hogy Keleten a primer, míg Nyugaton a szekunder művészi princípium dominál. Ennek értelmében lett – a helyzetben rejlő szélsőségekre tekintettel – a Kelet pl. az „abszolút vonal” vagy az „absztrakt, önmagában élő vonal és önmagában élő szín” művészete, míg a Nyugat a szekunder akarat hatása alatt a természetábrázolás realista és naturalista útjára lépett.³⁵³ Ez sem volt azonban ilyen egyszerű, hiszen a jelzett szekunder művészi akarás irányulhatott az „objektív”, de a „szubjektív realizmusra” is;³⁵⁴ előbbi a természetábrázolás szobrászi-, utóbbi a festői módja: „Nyugat művészetében a szobrászi és festői felfogás az, ami körül a művészet fejlődése forog.”³⁵⁵ (Ez viszont már azonos az 1910-es főtétellel.) Ugyancsak a Nyugatot jellemezte, hogy míg Keleten egy „új valóság” teremtése, és nem a természet visszaadása a cél, addig Nyugaton – Freund interpretációjában –, állandó probléma a – Pasteinerhez írt disszertációkat is végigkísérő – „valóság” kérdése: „mi természet benne, és mi művészet, és miért művészet, ha csak a természet visszaadása?”³⁵⁶

³⁴⁶ Uo.

³⁴⁷ Uo., 287.

³⁴⁸ Uo., 288.

³⁴⁹ Uo., 288–289.

³⁵⁰ Uo., 289.

³⁵¹ Freund M. 1910. i. m. 4.

³⁵² Freund M. 1913a. i. m. 290.

³⁵³ Uo., 290–291.

³⁵⁴ Uo., 291.

³⁵⁵ Uo., 292.

³⁵⁶ Uo.

Ezt a problémát érintette – további rendszerező levezetések után – Freund aktuális, kortárművészeti megjegyzése is. Úgy látta ugyanis, hogy a Nyugat a szekunder művészeti fejlődésben eljutott arra a pontra, ahonnan már nincs tovább, ezért „keleti hatások alapján, áttér egy vele ellentétes álláspontra, egy ellentétes művészi alapfelfogás álláspontjára: az absztrakcióra, az általán érvényűségre, egy primár művészi akarás kifejezésére”.³⁵⁷ Történt már ilyen: hasonló irányú – és eredményű – változást látott a késő római művészetben, a 11–14. században Franciaországban, illetve a 18. században, a rokokóban is, valamint ilyen „a most előttünk lefolyó nagy művészeti alapelfordulás, a XX. század művészete”.³⁵⁸ Utóbbi jellemzői: felszabadulás a naturalizmus alól, „függetlenség a tárgytól”, az abszolút formák és „viszonyok” kifejezése, illetve az absztrakt lelki diszpozíció érvényre jutása.³⁵⁹

Freund tanulmánya nem könnyű olvasmány, nem egészen tisztázott a primer és a szekunder művészi akarás viszonya, hol párhuzamos, rivális tendenciaként ábrázolta őket, hol a szekundert a primer (ön)kifejezési lehetőségeként, tulajdonképpen médiumaként. De nem is ez a fontos. Freund dolgozatában ugyanis, véleményem szerint, lényegi, a korabeli hazai kritikai- és elméleti irodalmat általában is jellemző – ezúttal csak jelezhető – *elmozdulás* regisztrálható, mégpedig az egyre népszerűbb Wilhelm Worringer és főműve, az *Absztrakció és beleérzés* (1908) irányába.³⁶⁰ Úgy tűnik, hogy a magyar recepció, a magyar értelmezők számára a riegli-i *Kunstwollen*nek a Worringer által „továbbfejlesztett” de legalábbis fellazított változata vált továbbgondolásra, használatra alkalmassá. Az addig monolitnak látott, *zárt* teóriáról (amelyhez viszonyulni legfeljebb *pro vagy kontra* lehetett) kiderült, hogy újragyúrható, formálható, alapvetően *nyitott* gondolati struktúra: a *Kunstwollen* újragondolható *teoretikus nyersanyag*gá vált.

Freund elméleti érdeklődésének, és azon belül is főleg a térproblémának, konkrét művészeti elemzésekben megnyilvánuló, részben korábbi példái még a Rippl-Rónairól (*Rippl-Rónai és a vonal*)³⁶¹ és a kubizmusról (*A kubizmus térproblémája*)³⁶² írt nagyszerű tanulmányai, illetve (ha közvetve is), a magyarországi Cézanne-hatásról megjelentetett cikke.³⁶³

*

Disszertációjában Freund mellékesen utalt Firenze és Siena festészetének különbségeire is. A problémát azonban nem ő, hanem a következő – egy hónappal később végzett – disszertáns, Hoffmann Edith³⁶⁴ dolgozta ki. Hoffmann *A sienai és firenzei festészet a XIV. században* című dolgozattal doktorált 1910. június 16-án.³⁶⁵ (6. kép) A szigorlatot a művészettörténet főtárgy mellett esztétika és magyar irodalomtörténet melléktárgyakból abszolválta.

Disszertációja – több szempontból is – jól illett a Pasteiner által kijelölt témák sorába: tulajdonképpen az Éber dolgozatával 1894-ben megkezdett sor újabb variációja volt. Pasteiner Éberrel

³⁵⁷ Uo., 295.

³⁵⁸ Uo.

³⁵⁹ Uo.

³⁶⁰ Wilhelm Worringer: Absztrakció és beleérzés. In: Wilhelm Worringer: *Absztrakció és beleérzés. Tanulmányok*. Ford. Kocziszky Éva. Budapest, Gondolat, 1989. 7–101.

³⁶¹ P. Freund Mária: Rippl-Rónai és a vonal. *Nyugat*, 8. 1915. II.: 1367–1368.

³⁶² Pásztorné Freund Mária: A kubizmus térproblémája. *Nyugat*, VI. 1913. I.: 773–774. [továbbiakban: Freund M. 1913b.]

³⁶³ Freund Mária: Cézanne nálunk és Párizsban. *Pesti Napló*, 1911. augusztus 20. 36. A cikket Tímár Árpád szívességéből ismerem, amit ezúton is köszönök. Freund írásának egy, a (kreatív) tanítvány-létet jellemző részét talán nem érdektelen a „Pasteiner-tanszék” szempontjából sem idézni: „Az egyetemi oktatás célja már más, ott a jó tanítvány az, aki a már elért eredményeket önállóan dolgozza föl, fejleszti tovább, esetleg el is veti, szóval önállóan dolgozik. A jó mester igaz tanítványai nem azok, akik őt szolgálailag követik, hanem azok, akik a mester termékenyítő hatása alatt önállóan viszik tovább tudományukat. Ez így van a tudományban, de még ezerszer inkább így van a művészetben, mert a művészetet nem lehet népszerűsíteni.”

³⁶⁴ Hoffmann Edithről, további irodalommal: Wehli 2006. i. m.

³⁶⁵ Hoffmann Edith: *A sienai és firenzei festészet a XIV. században*. Budapest, [Szerző], 1910.



6. kép. Hoffmann Edith, 1936.
KÖH, Tudományos Irattár

az alapproblémát: az olasz és a németalföldi festészet különbségét írta meg, jórészt Taine alapján, és némi utalással a két milió belső – de az összképen, a nagy összefüggéseken nem változtató – osztoztatására is.³⁶⁶ A tovább bontás feladata a későbbi disszertánsokra várt: előbb Rózsaffy írta meg a flamand és a holland festészetet mintegy „megszemélyesítő” *Rubens* és *Rembrandt* (1901) elkülönböződésének a példáját,³⁶⁷ majd az olasz rész osztatott tovább – Firenze és Siena (ellentét)párba állításával –, Hoffmann Edith dolgozatában. Míg Éber a két különböző környezet – a mintaadó Taine által is külön előadás-sorozatokban tárgyalt –, ellentétpárokba rendezhető karakterjegyeit adta, több száz év festészetéből nyert reprezentatív minták alapján (vagyis a taine-i *moment*-t jócskán kiterjesztve), addig Rózsaffy és Hoffmann egy-egy rögzített „pillanatban”, csak a 17., illetve a 14. századra tekintettel tárgyalták az Ébernél még nagyjából egységként kezelt miliókból kielemezhető

– és ugyancsak ellentétpárokká rendezhető –, belső *différence*-t.

Hoffmann Edith a dolgozatát a részproblémák aktuális feldolgozottságát tükröző irodalom túl, alapvetően Bernard Berenson két könyvére építette. A német fordításban megismert *The Central Italian Painters of the Renaissance*³⁶⁸ és a *The Florentine Painters of the Renaissance*³⁶⁹ nyújtottak a szemléleti alapot a firenzei és a sienai festészet *különbségének* a bemutatásához.

Levezetéseiben is a korábbi Pasteiner-tanítványok által már kitaposott ösvényen haladt – nagyon hasonlóan, mint pl. Nécsey, Alexander vagy Freund Mária –, amikor a trecento sienai és firenzei festészetét a tér és a festői térben mozgó testek problémájaként tárgyalta újra. Érvelésében a már megszokott ellentétpárok mentén rendezte el a két iskola műveiből kinyert jellemzőket. A sienaiakról pl. azt közölte, hogy „a térbeli valószerűséget sokszor egészen figyelmen kívül hagyják”, a „test harmadik kiterjedését éppen nem veszik észre”.³⁷⁰ Valamint nem érdekli őket, „a mozgó, a cselekvő emberi test; a mozdulat jellegzetessége, értelmet adó képessége, kifejező ereje iránt semmi érzékük nincs”.³⁷¹ Viszont vonzódnak a szimmetriához és a dekorativitáshoz. A tárgyalásban tovább haladva, Duccio *Bevonulás Jeruzsálembe* tábláját elemezve, még csak arra hívta fel a figyelmet, hogy „hiányzik belőle a való testiség, a harmadik kiterjedés föltüntetése”,³⁷² de a *Kézmosság* jelenetét leírva már szinte türelmetlenül csattant fel: „Ez már tényleg a legnagyobb negációja mindennek, ami tér és test.”³⁷³ Majd higgadtabban azzal folytatta, hogy mindezekért a „valótlanságokért”, mély lelki élményekkel kárpótol Duccio. Simone Martini *Guidoriccio da Fogliano*-ján is a „nyugalmas előkelőséget”, „állapotszerűséget” és a dekoratív karaktert regisztrálta; ezért a műről összefoglalóan azt közölte, hogy „[e]z a sienai iskolának mintegy kitevője”.³⁷⁴ Pedig – ahogy azt már korábban jelezte –, a freskó alapvetően a történeti ábrázolásokra való, melyeken a cselekvések okait és irányát az emberi test, kifejező mozdulatai közvetítik.³⁷⁵

³⁶⁶ Éber 1894. i. m.

³⁶⁷ Rózsaffy 1901. i. m.

³⁶⁸ Bernhard Berenson: *The Central Italian Painters of the Renaissance*. New York–London, G. P. Putnam, 1897.

³⁶⁹ Berenson 1896. i. m.

³⁷⁰ Hoffmann 1910. i. m. 13.

³⁷¹ Uo., 19.

³⁷² Uo., 20.

³⁷³ Uo., 21.

³⁷⁴ Uo., 23.

³⁷⁵ Uo., 22.

A Firenzét tárgyaló részben végre kifejthette, hogy az ottani festőiskola, szemben a sienaival, „egészen kiváló hajlamot érzett a cselekvés ábrázolására”.³⁷⁶ Eszerint a Firenzében készült műveket általában is „nagyobb valóságosság” és „fokozottabb élet” jellemzi. Hoffmann az érvelésben Firenzéhez és a történetábrázoláshoz érkezve, a főszövegben név nélkül, de a jegyzetben a firenzei festészetről írt művére hivatkozva, Berensont idézte: „Az olasz művészet egyik legfinomabb és legmélyebb megértője szerint, ezek a festmények eleget tesznek a legfőbb követelménynek, melyet felállíthatunk: a tapintási értékek tudatát képesek bennünk felkelteni”.³⁷⁷ De hozzátette: „Ez azonban kissé egyoldalú felfogás”.³⁷⁸ A látszatellentmondás ellenére a „megoldást” is, jóllehet némi hangsúlyeltolással, Berensonnál találta meg. A firenzei iskola történeti „feladata” ugyanis – emlékeztetett Hoffmann –, amire a firenzei festők minden igyekezete irányult: a „cselekvés ábrázolása” volt.³⁷⁹ Ennek viszont a „tapintási érték csak egyik eszköze”, csakúgy, mint a kompozíció.³⁸⁰ Giotto is „[m]inden figyelmét, teljes művészi akarását a mozdulatra, egyedül arra összpontosítja”.³⁸¹ Ezért Hoffmann összefoglaló, Berenson szempontjait szintetizáló megállapítása a következőképp szól: „Az emberi test mozdulatával kifejezi a cselekményt és vele együtt az érzelmi világot is. A firenzei XIV. század fölismerte az emberi testalkat mozdulatának ezt a művészeti jelentőségét. A tapintási érték és a kompozíció bármily tökéletes legyen is, egymagában nem képes a cselekményt ábrázoló festményt érdekessé tenni. Ez a kettő tulajdonképp arra van rendelve, hogy mint segítő eszköz magának a mozgásnak a hatását támogassa”.³⁸² A firenzeiek a mozdulatokkal fejezték ki a cselekményt és az érzelmeket is, de épp a lényegi kifejezése érdekében nem törekedtek sem „szép formákra”, sem „szép vonalakra”, hanem helyettük a „funkcionális vonalakat” és a „kifejező formákat” választották.³⁸³

Hoffmann a következőkben a Freund Mária által a 15. századra vonatkozóan megírt disszertációtéma: *A művészi látás kétfélesége és a XV. századi olasz tájképfestés* 14. századi előzményeit ismertette. Eszerint, mivel a térben mozgó testek mozdulataival kifejezett cselekmény ábrázolását „minden naturalisztikus kialakítás” csak akadályozta volna, a firenzeiek a részletező háttérrel és az aprólékos tájbrázolásról is lemondtak; mégpedig: a firenzei, „erősen stílusos művészi nemakadás eredményeként”.³⁸⁴ A jelentéstelire koncentráció miatt Firenzében ugyanis az emberi test részletei iránt sem érdeklődtek túlzottan, minden egyes (test)résznek csak az egészre tekintettel lévő, kifejező funkciója számított: „így keletkeznek a giotteszk nagy vonalak”.³⁸⁵

Mindezeket a képi tulajdonságokat Hoffmann nem csak a történetábrázolásokon, hanem az ájtatossági képeken is kimutatta. Nem meglepő módon a sienai Madonna-képekről is ugyanaz derült ki, mint a falképekről, vagyis, hogy stílusukban „finom vonalúak”, mint a miniatúrák, míg a firenzeiek „nagy vonalúak”, mint a freskók. A két iskola eltéréseit pedig, végső soron, az eltérő „művészi látással” és gyakorlattal magyarázta.³⁸⁶ Szimbolikus pillanat ez is. Az utolsó, igazán fontos „optico-subjectiv” disszertációk érvelése ugyanis visszakanyarodott oda – miközben a feldolgozott és megértett irodalomban Taine-t (részben) leváltotta pl. Wölfflin és Berenson –, ahonnan az értékezések sorában Ébertől elindult: a miliő által befolyásolt „művészi látáshoz”. Nem hiába jegyez-

³⁷⁶ Uo., 27.

³⁷⁷ Uo., 31. – vö.: Berenson 1896. i. m. 14–15.

³⁷⁸ Uo., 32.

³⁷⁹ Uo.

³⁸⁰ Uo.

³⁸¹ Uo., 36.

³⁸² Uo.

³⁸³ Uo., 41. – vö.: pl. Berenson 1896. i. m. 19 („functional line”).

³⁸⁴ Uo., 41. Kiemelés tőlem.

³⁸⁵ Uo.

³⁸⁶ Uo., 43.

te meg 1901-ben, a már említett Mantegna-előadásában Pasteiner, hogy „Nagy töltések mellett fölfakad a talajvíz, feltör a néplélek is.”³⁸⁷ A téma budapesti aktualitását jelzi, hogy a „művészi látás” fogalma Freund Mária 1910-es disszertációjának még a címébe is bekerült.

Az idézett *Mantegna*-tanulmány egyébiránt – véleményem szerint –, a „Pasteiner-tanszék” irodalmi működésének „mintaműve” is, amelyben a professzor példáját adta annak, hogy mit értett „általános jellemzésen”, és amelyet elolvasva minden tanítvány számára világossá vált, hogy mit vár tőlük a disszertációkban. Ironizálva, és a kidolgozásra javasolt olasz reneszánsz témákra – és nem utolsó sorban Berensonra – tekintettel újra, összefoglalóan is elmondható, hogy a tanítványi vélemények sorozatos egybeesésének (firenzei módra kidolgozatlan) hátterében *mindvégig* Pasteiner „szignifikáns” alakja sejthető.

*

A következő doktori disszertáció és írója igazi kakukktojás a Pasteiner-tanítványok sorában. Gaspartz Géza Elemér,³⁸⁸ *A mikrochemia a festészettörténet szolgálatában* című dolgozat szerzője, 1911. június 19-én tett szigorlatot a bölcsészkaron művészettörténetből, illetve keresztény-archeológiából (ugyancsak Pasteinernél) és a keleti népek ókori történetéből.³⁸⁹ Mai fogalmaink szerint Gaspartz egy restaurátori értekezést adott be – a kiváló minősítésből ítélve igen elégedett – Pasteinernek, aki név szerint is hivatkozott hallgatója eredményeire. Így pl. a *Képtárak, képek hitelessége, képbírálat* című, 1907. decemberi Népszerű Főiskolai Tanfolyam harmadik előadásában említette (és szerepeltette a syllabuszban) az „Anyagi ismérvek és egyéb külső bizonyítékok” kapcsán „Gaspartz Géza mikroszkopiai vizsgálatá[t]”.³⁹⁰

Gaspartz értekezésében csak egy helyen érhető tetten, mégpedig a festészet lényegének a definiálásában,³⁹¹ a „Pasteiner-tanszék” hatása; ez egyben a szöveg kevés számú, nem vegytani megjegyzéseinek egyike: „A festészet a létező vagy elképzelt testeket és a körülöttük levő tért, sík felszínén látszat szerint ábrázolja.”³⁹²

*

A „mozdulat”-témát Vikár Vera gondolta tovább *A mozdulat az olasz szobrászatban (Nicola Pisanótól Michelangeló-ig)* című doktori értekezésében.³⁹³ Pasteiner a disszertációt elfogadta, de az 1913. június 13-án tett szigorlatát nem.³⁹⁴

Vikár Hildebrand nyomán – és az előző disszertánsokhoz, Kenczlerhez, Hoffmann Edith-hez stb. hasonlóan – már az első mondatban kijelentette: „Az emberi alak mozdulati életének visszaadása az ábrázoló művészetek egyik legjelentősebb problémája.”³⁹⁵ A mozgás „correlatumai” pedig az idő és a tér. A frontálisból való legcsekélyebb kimozdulással ugyanis belép a tér és az idő, vagyis: „a változás fogalma” a szobrászatba.³⁹⁶ Kétféle alapmozdulatot különböztetett meg: a pusztán cselekvő „fizikait” és a már valamilyen pszichikai megnyilvánulást is tartalmazó „patetikust”.³⁹⁷

Elemzését – az előbbi kategóriákat egyre újabbakkal bővítve –, egészen a barokkig vitte. A barokkot azonban már egy olyan, egészen új művészetként értékelte, amelynek nem jelentés-

³⁸⁷ Pasteiner 1901. i. m. 27.

³⁸⁸ Gaspartz Géza Elemérről: Gulyás 1939/2002. i. m. X.: 497–498.

³⁸⁹ Gaspartz Géza Elemér Antal: *A mikrochemia a festészettörténet szolgálatában*. Budapest, [Szerző], 1911.

³⁹⁰ Pasteiner Gyula: *Képtárak, képek hitelessége, képbírálat. Hat előadás*. Népszerű Főiskolai Tanfolyam 1907/1908. I. sorozat LXIV. syllabus. Budapest, 1907. 5.

³⁹¹ Ezért vettem fel disszertációját, jobb híján az „optikai” alfejezetbe.

³⁹² Gaspartz 1911. i. m. 3.

³⁹³ Vikár Vera: *A mozdulat az olasz szobrászatban. (Nicola Pisanótól Michelangeló-ig)*. Budapest, [Szerző], 1913.

³⁹⁴ Ennek ellenére „rite” minősítéssel doktorrá avatták.

³⁹⁵ Vikár 1913. i. m. 3.

³⁹⁶ Uo., 6.

³⁹⁷ Uo.

hordozó eleme, hanem a „lényege” a mozgás. Az utolsó előtti Pasteiner-tanítvány jutott el odáig, ha csak egy rövid utóirat erejéig is, hogy – az „optikai irány” szempontjából – szembenézzen a barokk *következményeivel*. Vikár konstataulta, hogy a barokk szobrászat „optikai alapra helyezkedve”, elvetette a zárt formát: a körvonalat, a tektonikát, és a fény-árnyék játékkal festői hatásokra törekedett. Ez a „mozgás” azonban már nem az volt, amit a disszertációk hosszú sora tárgyalt a középkortól a 16. századig: „A barockban uralkodó nagy mozgalmasság egyáltalán azt a benyomást kelti, mintha az időbeliség készülné bekapcsolódni a térbeli művészetek világába.”³⁹⁸ Eddig az értekezők legfeljebb Michelangelóig jutottak,³⁹⁹ és alapvetően a tektonikus, zárt szobrászi formára alkalmazták a Hildebrandtól (és a többiektől) tanultakat. Vikár utalt rá, ha ki nem is mondta, hogy ez az út (a barokkba) lehet, hogy már kifelé vezet a „formából”, de a (szobrászi) forma problémáiból biztosan. Ezt tanúsítják utolsó, Michelangelóról szóló mondatai: „A barock szobrászatban talán több, élénkebb, vehemensebb a mozgás, szembeszőkök az izmok formái, de csekélyebb a mozdulatnak a cselekvést jellemzően kifejező képessége, mint Michelangelónál. *Complex mozgást, egyszersmind szobrászi módon, zárt formában*, sőt a legszobrászibban mégis csak Michelangeló ábrázolt.”⁴⁰⁰

Jóval a szigorlat előtt, 1910-ben jelent meg a *Vasárnapi Ujság*ban Vikár cikke Botticelliről.⁴⁰¹ Nagyjából Freund Edit 1909-es disszertációjának beállításában nyilatkozott ő is Botticelli és az antikvitás viszonyáról, amikor jelezte, hogy az antik nála nem a formákra, hanem csak a tematikára vonatkozik.⁴⁰² Összefoglaló megjegyzésében pedig – kortárművészeti ismeretei mellett – saját doktori értekezésének főtémáját is „előrejelezte”: „Ma a meglátások pillanatnyi és benyomások festészetének korát éljük. A XV. századi olasz művészet törekvése is a valóság visszaadása; de nem a pillanatnyi megjelenést fogja meg, hanem az ember állandó jegyei érdeklik: *a mozdulat mindig valami cselekvést vagy lelkiállapotot fejez ki*.”⁴⁰³

II.4.1. Gerevich, a „különutas” tanítvány

Gerevich doktori disszertációjával kiválóan megfelelt Pasteiner elvárásainak. Az út azonban, amelyen „a” tanítvány elindult, amint ezt már az „optico-subjectiv” fejezet bevezető mondataival és címadásával is jelezni kívántam, Pasteiner számára sem sejthető, kellemetlen jövőbeli meglepetéseket tartogatott. Gerevich ugyanis, pár éven belül, olyan vehemensen képviselte tovább a Pasteinertől tanult – helyesebben: tanulni vélt – (német) esztétika ellenességét, hogy az már a professzor (és újabb tanítványi köre) számára is sérelmes volt, illetve feszültségeket gerjesztett. Gerevich e tekintetben valósággal hadban állt a tanítványok fentiekben bemutatott, nála csak pár évvel később végzett – és Pasteiner által szemmel láthatóan nagyon kedvelt – csoportjával, amit egy idő után a professzor sem nézett jó szemmel.

A közelgő baj első jelei már igen korán megmutatkoztak. Elsőként a *Donatello és az újabb művészettörténeti kutatás* című (ugyancsak a Mellertől „leminősített” *Athenaeumban* megjelent) 1908-as dolgozatban.⁴⁰⁴ A két részben közölt terjedelmes, „kritikai tanulmány”, a német művészet-

³⁹⁸ Uo., 53.

³⁹⁹ Természetesen az egyetlen barokk-témájú dolgozat szerzője, Rózsaffy, aki Taine alapján interpretált, nem tartozik ide. És a barokk-kérdésekkel foglalkozó Gerevich sem, ő módszertanilag volt ugyanis „ellenérdekelt”.

⁴⁰⁰ Uo. Kiemelés tőlem.

⁴⁰¹ Vikár Vera: Botticelli. Halálának 400-dik évfordulóján. *Vasárnapi Ujság*, 1910. május 29. 468–469.

⁴⁰² Uo., 468.

⁴⁰³ Uo., 469. Kiemelés tőlem.

⁴⁰⁴ Gerevich Tibor: Donatello és az újabb művészettörténeti kutatás. Kritikai tanulmány. *Athenaeum*, 17. 1908. 206–212., 339–350. [továbbiakban: Gerevich 1908a.]

történeti irodalom Donatellót érintő megállapításaival foglalkozott. Gerevich úgy látta, és nem vette jó néven, hogy a német kutatók az olasz reneszánsz művészei közül elsősorban azokat tüntetik ki a figyelmükkel, akiknek „specifikus jellege a germán szellemmel valamelyes rokonságot árul el”.⁴⁰⁵ Így esett a németek „chauvinistikus hajlamának” áldozatul Donatello és művészetének értékelése is, különösen padovai és Padova utáni korszaka, „melyeknek tartalmi és formai nyers caractere a német fajnak minden más irány fölött érthető és rokonszenves”.⁴⁰⁶ S mivel ez Gerevich számára elfogadhatatlan volt, kifejtette, hogy szerinte melyik az egyetlen „helyes” nézőpont az olasz reneszánsz megítélésében: „Olasz mester megítélésében maga az olasz szellem, s különösen azon kor szelleme a döntő, mely művészeti megnyilatkozásában irtózik a nyerstől, a rúttól”.⁴⁰⁷ A Pasteiner-tanítvány mutatkozik meg abban a megállapításában is, miszerint a német művészettörténet-írás a quattrocento művészetének nézőpontja helyett „saját szellemi szempontjából nézi Donatellót”.⁴⁰⁸ Ez kettős következménnyel járt: egyrészt félreértették, mivel félremagyarázták művészi személyiségét, másrészt túlbecsülték művészetének jelentőségét és hatását. (Gerevich számára tehát 1908-ban már az sem volt túl nagy ár, csak teóriáikkal leszámolhasson, ha a „német vízzel” együtt kiönti – azzal, hogy értékét leszállítja –, magát Donatellót is.)

Gerevich szerint a 15. század művészetének megítélését eltorzító „faji előítéleteken” kívül egy másik is a németek hibája, mivel „[a] alakoknak a térhez való rationalis viszonyában csudakulcsot véltek találni”.⁴⁰⁹ Gerevich-nek ekkor már tudnia kellett, hogy nem csak Berlinben, Lipcsében, Bécsben, stb., hanem Budapesten, a „Pasteiner-tanszéken” is nagy kedvvel forgatják azt a „kulcsot”. Márpedig a jelzett elmélet követői – nagyrészt és szinte kizárólag – a térprobléma kibontakozásaként értékelték a 15. századot, amihez képest az előző korszak óhatatlanul „bizonyos minust mutat”.⁴¹⁰ Gerevich ezt nem csak a szempont egyoldalúsága, de a fejlődéstörténeti sor szempontjából is elfogadhatatlannak tartotta. Érvelésében a Pasteinertől tanultakat alkalmazta – kérdés, hogy tudatosan-e –, az egykori professzora által is favorizált, és hallgatóival kötelező olvasmányként feldolgoztatott (részben német) szerzőkkel szemben. Egy 1897-es recenziójában ugyanis, és épp Donatello kapcsán, Pasteiner nem csak a bírált könyv szerzőjét, Wilhelm Vögét méltatta (*Raffael und Donatello*), de a bírálat szövegében igen pozitívan említette – a Gerevich szemében Crowe-hoz és Cavalcaselle-hoz képest a rövidebbet húzó Morelli mellett –, Robert Vischer „találó megfigyeléseit” és August Schmarsow *Donatellóját* is.⁴¹¹

Gerevich viszont 1908-ban, többek között, pont az utóbbit okolta a Donatello-irodalom hibáiért. Ebben az összefüggésben talán érdemes megemlíteni, hogy Gerevich – bár a nevét ezúttal nem említette –, kritikai megjegyzéseit (közvetve) az egykori Schmarsow-tanítványnak, az 1903-ban Donatello-könyvet⁴¹² is megjelentető, Éber Lászlónak is szán(hat)ta. De a legfőbb kifogása, és pont a fentiekben jelzett tér-probléma miatt, egy meg nem nevezett szobrász ellen volt: „Az imént jelzett tan alapjában psycho-physiologiai spekulációk szüleménye. A psycho-physiologusoknak kétes értékű tanításait divatos jelszavak iránt fogékony elmék a művészet jelenségeire igyekeztek alkalmazni. E törekvés eredményeképp egy, különben nagyon érdemes német szobrász, »a modern psychologia vívmányainak teljes birtokában«, egy szép napon »fölfelezte« a forma problémáját és »megállapította azon formai föltételeket, melyek mellett valamely

⁴⁰⁵ Uo., 207.

⁴⁰⁶ Uo.

⁴⁰⁷ Uo.

⁴⁰⁸ Uo., 209.

⁴⁰⁹ Uo. Kiemelés tőlem.

⁴¹⁰ Uo.

⁴¹¹ P. [Pasteiner Gyula]: Raffael und Donatello. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der italienischen Kunst. Von Wilhelm Vöge. Strassburg, 1896. [recenzió] *Budapesti Szemle*, 25. évf. 92. köt. No 250. 1897. 154–155.

⁴¹² Éber László: *Donatello*. Budapest, Lampel, 1903. (Művészeti könyvtár)

ábrázolás művészi alkotássá lesz». A művészetnek így codifikált formai törvényeit a manapsági német művészettörténeti irodalomban, rendszerint minden kritika nélkül imperatív kategóriaként szokták kezelni.⁴¹³ Természetesen, ezúttal is, a „Pasteiner-tanszék” abszolút bestsellerét jegyző Adolf Hildebrandról, és a *Das Problem der Form*ról volt szó. A budapesti tanszéken Gerevich kritikájára legfeljebb azt hozhatták volna fel mentségül, hogy az idézett könyvet – ellentétben azzal, amit a német recepcióról a szerző állított –, kritikával olvassák. Gerevich biztos, hogy azzal olvasta; két alapvető kérdése volt: valóban léteznek-e a Hildebrand által megállapított, a művészi alkotás értékét megszabó formai törvények, illetve, hogy a művészi alkotás pszichológiájáról lehet-e általánosságban beszélni. Természetesen mindkettőre nemmel válaszolt. Általában is tagadta az „általános pszichológia” létjogosultságát, mivel meggyőződése szerint a pszichológia „immanens tudomány, nem egyéb individualis introspecciónál”.⁴¹⁴ A „pszichologizmust” pedig a modern kor betegségének tartotta, amely hatalmába kerítette a művészettörténet-tudományt is.

A tanítványi körből Alexander Magda doktorált 1909 januárjában a már említett, *A relief* című – Donatello műveinek elemzésére nagy hangsúlyt helyező – disszertációval.⁴¹⁵ Alexander doktori dolgozata – amely szintén az *Athenaeumban* jelent meg – talán már sajtó alatt volt, amikor a szigorlatra készülve, a következőket olvas(hat)ta Gerevichtől, ugyancsak Hildebrandra célozva: „[Donatello] [d]omborművű ábrázolásait egy jól ismert elmélet igájába szokták nyűgözni. Ez elmélet szerint a relief akkor felel meg a szobrászati követelményeknek, ha elülső formái nem lépik túl egy képzelt verticalis sík határait”.⁴¹⁶ Ráadásul a mondat folytatásaként Gerevich – akár csak 1904-ben az arányelméletekről –, ezúttal is kinyilvánította, hogy az ilyen spekulatív elméleteket értelmetlen bűvészkedésnek tartja: „Donatello legtöbb reliefjén ez ideális sík tényleg kimutatható, amint általában nem nehéz a legkülönbébb ideális síkokat elképzelni”.⁴¹⁷ De Alexandert – amennyiben olvasta –, leginkább Gerevich következő megjegyzései nyugtalaníthatták. Alexander bizonyítása szerint ugyanis a „festői relief” Donatello padovai oltárreliefjein érte el művészi lehetőségeinek csúcsát.⁴¹⁸ Gerevich azonban csak idézőjelben volt hajlandó leírni a „görög relief”, illetve a „festői relief” stb. kifejezéseket, mert úgy vélte, hogy a relief szobrászi és/vagy festői karakterének vitája még nem zárult le. Ezért nem kevés szarkazmussal jegyezte meg, hogy aktuálisan az a helyzet állt elő, hogy „a Donatello reliefjét egyidőben szobrászinak és festőinek tartják”.⁴¹⁹ Majd lezárásképpen a „festői reliefről” kialakított saját véleményével sem maradt adós: „Általán kételkedünk benne, hogy a gazdag térrel, messze távlattal és erős árnyékokkal dolgozó relief a szoborszerűség határain túl terjeszkednék.”⁴²⁰

Szintén 1908-ban, Wollanka József Raffaelo-könyvének recenziójában, hasonlóképpen az eddigiekhez, azt róta fel a szerzőnek, hogy „Donatello szobrászatát festőinek mondja, láthatólag összetévesztve a festőiség és a drámaiság fogalmát.”⁴²¹ (Bár nem irodalmi szövegekről van szó, de fontosnak tartom megjegyezni, hogy Gerevich „korai” stílusa és fordulatai – ha véleménye már nem is –, a megtévesztésig hasonlítanak Pasteineréire.)

Két évvel később, 1910-ben Riegl posztumusz művéről, a *Die Entstehung der Barockkunst*

⁴¹³ Gerevich 1908a. i. m. 210.

⁴¹⁴ Uo.

⁴¹⁵ Alexander Magda Donatellóról: Alexander 1909. i. m. 27–29.

⁴¹⁶ Gerevich 1908a. i. m. 345. – vö.: Hildebrand 1910. i. m. 35–44.

⁴¹⁷ Uo.

⁴¹⁸ Alexander 1909. i. m. 28.

⁴¹⁹ Gerevich 1908a. i. m. 345.

⁴²⁰ Uo.

⁴²¹ Gerevich Tibor: Wollanka József: Raffael. Budapest, 1906. A „Művészeti Könyvtár” kiadása... [recenzió] *Budapesti Szemle*, 36. évf. 134. köt. No 378. 1908. 480–481. [továbbiakban: Gerevich 1908b.]

in Romról⁴²² közölt egy tanulmányformájú recenziót.⁴²³ A barokk-kutatás mai tudományos állása című cikkben Gerevich felsorolta azokat, akik sokat dolgoztak a barokk „rehabilitásáért”: az idős Burckhardtól, Wölfflinen át Schmarsow-ig, Strzygowskiig. Külön kiemelte, hogy „a fiatal bécsi művészettörténeti iskola tett és teszi a legtöbbet a barokk művészetért.”⁴²⁴ Gerevich, a tisztelet mellett polemizált is – még akkor is, ha ez már csak egyoldalú (pár)beszéd maradt – Riegllel.⁴²⁵ Valódi vitája azonban a Riegl-tanítványokkal, közülük is leginkább Hans Tietzével volt.⁴²⁶ Gerevich alapvető problémája Riegl álláspontjával az volt – és ez ismét a budapesti egyetemi évekből származó meggyőződése lehetett –, hogy a bécsi professzor a barokk megjelenését magyarázva a fejlődés(történet) folyamatossága helyett, inkább megszakítottságot érzékelt, illetve ábrázolt: „Riegl sem fogja fel a barokkot az előző korszakból való genetikus továbbfejlődés gyanánt, hanem inkább mint szakítást.”⁴²⁷ Kenczler nagyjából ugyanezt: a fejlődés folyamatosságának bemutatását kérte számon – és feltehetően ugyancsak a Pasteinertől hallottak szellemében –, a már idézett módon, Wölfflinen. Gerevich – ha már Bécs –, egy szarkasztikus megjegyzés kíséretében a nagy vetélytárs Strzygowski barokk-interpretációjáról is megemlékezett: „a barokk őseit kissé kalandos úton keresi, – melynek elhallgatott célja talán megint Kis-Ázsia volt – bár a barokk és az ó-keresztény, s másrészt a csúcsíves építészet közötti parallellismusra több esetben rámutat.”⁴²⁸

Gerevich ezután Riegl fogalmait elemezte. Egész családfáját állította össze az általa csak „optikainak” nevezett elméleteknek. Eszerint a barokk főjellegét Burckhardt, és nyomában tanítványa, Wölfflin a „festőiségben” találták meg. Schmarsow szerint viszont csak a második szakasza „festői”, az első inkább „szobrászi”. Riegl pedig „a természettudományok föllendülésének mai korában”, a festői helyett a – Gerevich szerint – „művészetiileg csaknem egyenértékű »optikai« (optisch) kifejezést igyekszik forgalomba hozni.”⁴²⁹ Eszerint a barokk optikai, festői, távolnézeti hatásokra épít, szemben a reneszánszsal, amely olyan közel viszi a tárgyhöz a szemlélőt, hogy „a formáit szinte tapinthatja”: „A renaissance-nak e jellemét Riegl – Berenson után szabadon – a »taktisch« kifejezéssel jelöli meg.”⁴³⁰ Gerevich-nek – némi historiográfiai káosz árán –, majdnem mindenkit sikerült egy hosszú bekezdésben tárgyalnia azok közül, akiktől idegenkedett. Úgy látta, és ez volt kritikájának a lényege, hogy az említett szerzők külső szempontokat erőltettek a művészetre, pedig Gerevich – Pasteiner nyomán – azt vallotta, hogy „[a] korszerű, a korból magyarázható jegyek keresése a helyes történeti álláspont.”⁴³¹ Gerevich utolsó megjegyzése a szubjektív és objektív korok tételezésére vonatkozott, de ez magyarázza a Riegl érintő végkövetkeztetését is: „Mint minden aesthetikai speculációnak, a Rieglének is ott kezdődik a fátuma, ahol azt a művészeti jelenségekre alkalmazni kell.”⁴³²

Ezt már Pasteiner sem hagyta szó nélkül. A már idézett 1918-as jelentésében – mivel Gerevich is megpályázta a megüresült tanszéket –, Pasteiner tollából részletes elemzések olvashatók egykori tanítványa addigi irodalmi munkásságáról. Pasteiner a címre utalva, a következőket közölte az 1910-es barokk-dolgozatról: „Arról szó sem lehet, hogy [benne Gerevich] a mai tudomá-

⁴²² Alois Riegl: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Wien, Schroll, 1908.

⁴²³ Gerevich Tibor: A barokk-kutatás mai tudományos állása. *Budapesti Szemle*, 38. évf. 143. köt. No 403. 1910. 44–59.

⁴²⁴ Uo., 48.

⁴²⁵ Riegl barokk-interpretációjáról: Matthew Rampley: Subjectivity and Modernism: Riegl and the Rediscovery of the Baroque. *Framing Formalism. Riegl's Work*. Hrsg. Richard Woodfield. Amsterdam, G + B Arts International, 2001. 265–290.

⁴²⁶ Gerevich 1910. i. m. 52.

⁴²⁷ Uo., 50.

⁴²⁸ Uo.

⁴²⁹ Uo.

⁴³⁰ Uo.

⁴³¹ Uo.

⁴³² Uo., 51.

nyos állást földérinté. Az azonban kivüláglik belőle, hogy Riegl a barokk művészet egyik leghivatottabb, folyamodó pedig annak legkevésbé megértő kutatója.⁴³³

Pedig a java még hátra volt. Gerevich egy 1915-ben megjelent, Francesco Malaguzzi Valeri művéről (*La corte di Lodovico il Moro...*) írt recenziójában ugyanis megkoronázta az eddigieket.⁴³⁴ Az 1911-től magántanárként az egyetem művészettörténeti tanszékén működő Gerevich – még a nagy programszövegek előtt –, már ebben a könyvkritikájában is (egyetemi) programjáról tájékoztatott. Bevezetője szerint „[a] tudomány rangját igénylő művészettörténet leglényegesebb vonásának a történeti látást kell tartanunk”.⁴³⁵ Majd kijelentette, hogy a művészettörténésznek „történeti módszerrel” és „történeti erudícióval” kell bírnia.⁴³⁶ Ezeket eddig akár Pasteiner is írhatta volna, de Gerevich következő megjegyzései már Pasteinertől messzire vezettek. Gerevich ugyanis úgy vélte, hogy az elmondottakat egy (normálisan működő) történettudomány esetében említéni is felesleges, a művészettörténet kapcsán azonban, igenis szükséges. Az okokat is közölte: „A művészettörténetben dilettáns Fiedler és a szobrász Hildebrand hatása alatt a művészettörténeti írók egy jelentékeny része a történeti szempont háttérbe szorításával tisztán optico-subjectiv módszerrel dolgozik, kiragadva ezzel tudományunkat a történeti disciplinák sorából.”⁴³⁷ Ezt a „veszedelmet” pedig vitathatatlanul Pasteiner szabadította a budapesti művészettörténeti tanszék-re. Gerevich ezt persze tiszteletből sosem írta volna le, jóllehet 1911-től már belülről, magántanárként figyelhette a szerinte tudományosan kedvezőtlen folyamatot: „Az itt-ott ingoványos, de kétségkívül fejlődő és tevékeny fiatal magyar műtörténeti iskolát kettős figyelemmel kell kísérni, hogy munkálkodása mindinkább a pozitív történeti felfogás útjára terelődjék.”⁴³⁸ Gerevich a kiutat az „írott kútfőket” és a művészeti emlékeket egyaránt számításba vevő művészettörténeti módszerben látta. Szerinte az új irány térhódítását eddig a levéltáraktól irtózó Morelli tekintélye nehezítette, újabban pedig „a Fiedlerianismus divatja gátolja”.⁴³⁹ Majd hitet tett a „széles kulturhistoriai háttérrel” dolgozó művészettörténet-írás mellett, valamint kiadta a „visszatérés Burckhardthoz” jelszót.⁴⁴⁰ Ez utóbbi viszont már tényleg komikus és elég meglepő lehetett a – ha nem is pont emiatt, bár a kettő összefügg – Burckhardt-ellenes „Pasteiner-tanszék” közegében. Az utak tényleg elváltak. És ami a legfurcsább – és eddig nem tűnt fel –: leginkább Pasteineré és Gereviché!

Pasteiner az 1918-as bizottsági jelentésben a Malaguzzi-recenziót összevonva tárgyalta a Riegl-bírálattal. Úgy emlékezett – rosszul –, hogy a barokk-cikkben Gerevich még „kifogás nélkül tudomásul veszi Alois Riegl optikai módszerét”. Ezért meglepte, hogy „Malaguzzi Valeri »La corte di Lodovico il Moro« című kötetének ismertetésében hevesen támadja »a dilettáns Fiedler és a szobrász Hildebrand hatása alatt optico subjectiv módszerrel dolgozó művészet történéseket«. Valamint, nem minden él nélkül, azt is megemlíttette, hogy Gerevich „[u]gyanezen könyvismertetésben az életrajzokkal, társadalmi, politikai, stb. adatokkal telitömött művészettörténetnek szinte feledésbe merült módszere mellett kardoskodik.”⁴⁴¹ Gerevich utólag – erre a célra a program- és emlékbeszédek voltak a legalkalmasabbak –, sok rá kedvezőtlen fényt vető nyomot eltüntetett, vagy saját érdekeinek megfelelően átértelmezett. Pasteinert sem kritizál(hat)ta

⁴³³ Pasteiner 1918. i. m. 220.

⁴³⁴ Gerevich 1915. i. m.

⁴³⁵ Uo., 181. Kiemelés tőlem.

⁴³⁶ Uo.

⁴³⁷ Uo., 182.

⁴³⁸ Uo.

⁴³⁹ Uo.

⁴⁴⁰ Uo.

⁴⁴¹ Pasteiner 1918. i. m. 221.

soha nyilvánosan. Az akadémiai emlékbeszédben kettőjük kapcsolatának problémamentes emléket hagyta az utókorra.⁴⁴²

Mindenesetre legkésőbb 1918 tavaszán Pasteiner előadói jelentéséből – legalábbis az egyetemi tanár-kollégák számára –, nyilvánvalóvá vált a valódi helyzet. Azok, akik csak arra emlékeztek, hogy 1911-ben még mély meggyőződéssel támogatta Gerevich magántanári habilitációját,⁴⁴³ megtudhatták, hogy a professzor végképp elhidegült az addig legjobb(nak gondolt) tanítványától, és a jelentésből az okok egy részére is fény derült. Ez azonban már egy másik, a „Pasteiner-tanszék” végéhez, és a tanszéki utód: Hekler Antal kinevezéséhez vezető történet.⁴⁴⁴

MELLÉKLET

Művészettörténeti doktori szigorlatok a budapesti Királyi Magyar Tudományegyetemen a *Bölcsészdoktori szigorlatok jegyzéke* alapján

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Egyetemi Levéltár

Összeállította: Gosztanyi Ferenc.

A művészettörténet mint szigorlati fő- és melléktárgy⁴⁴⁵

Név, születési év, vallás	A szigorlati letételének napja	A szigorlat tárgyai és annak részletes eredménye
Kovalik János, 24 éves, római katolikus	1886. január 12.	Doktori értekezés: Adoptio és emancipatio a rómaiaknál. Bírálok: Főtárgy: Latin filológia Melléktárgyak: 1. Görög filológia 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude)

⁴⁴² Elemzése: Gosztanyi Ferenc: Akadémiai emlékbeszéd mint önarckép. Gerevich Tibor és a „Pasteiner Gyula emlékezete”. *Ars Hungarica*, 28. 2000. 273–282.

⁴⁴³ Vö. Pasteiner–Hampel 1911. i. m. 1.

⁴⁴⁴ Erről szól disszertációm III. fejezete. Gosztanyi 2008. i. m. 140–162.

⁴⁴⁵ A táblázatban a szigorlati jegyzékben feltüntetett adatokat szerepeltettem, oly módon, ahogy azok ott olvashatók. A rövidítéseket kiegészítettem, csak az értelemszavaró betűhibákat korrigáltam. A disszertációk címeit ellenőriztem. A melléktárgyként szigorlatoztatóknál egyszerűsített adatsort közlök. A főtárgyként szigorlatozók nevét nagy betűvel emeltem ki. Az egyes hiányok abból fakadnak, hogy a szigorlati jegyzőkönyvet vezetők olykor elmulasztották beírni az adatokat. Pasteiner – nyilván praktikus okokból –, többször szigorlatoztatott pl. klasszika- és keresztény-archeológiából, esztétikából, görög filológiából, Magyarország történetéből stb. is. A táblázat adatsorába csak a művészettörténet mint fő- vagy melléktárggyal kapcsolatos tevékenységét tüntettem fel. Értelmező megjegyzéseimet zárójelben szerepeltettem.

Név, születési év, vallás	A szigorlat letételének napja	A szigorlat tárgyai és annak részletes eredménye
Erdélyi Pál, 23 éves, református	1887. május 17.	Doktori értekezés: A XVI–XVII. századi históriás énekek. Bírálok: Főtárgy: Magyar irodalom Melléktárgyak: 1. Esztétika 2. Művészettörténet: Henszlmann Imre (rite) (Még Henszlmann vizsgáztatott!)
Kuzsinszky Bálint, 23 éves, római katolikus	1888. március 16.	Doktori értekezés: A legújabb aquincumi ásatások. 1887–1888. Bírálok: Főtárgy: Archeológia és éremtan Melléktárgyak: 1. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude) 2. Latin filológia
Gyárfás István Tihamér, 26 éves, római katolikus	1889. február 22.	Doktori értekezés: Pannonia őskeresztény emlékei. Régészeti tanulmány. Bírálok: Főtárgy: Archeológia Melléktárgyak: 1. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude) 2. Esztétika
Weiss Rezső, 22 éves, római katolikus	1889. június 7.	Doktori értekezés: De digammo in hymnis Homericis. Bírálok: Főtárgy: Görög filológia Melléktárgyak: 1. Latin filológia 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude)
Negovetich Artúr, 22 éves, római katolikus	1890. június 7.	Doktori értekezés: De Marci Chronicae de rebus gestis Hungarorum Latinitate Bírálok: Főtárgy: Latin filológia Melléktárgyak: 1. Görög filológia 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude)

Név, születési év, vallás	A szigorlat letételének napja	A szigorlat tárgyai és annak részletes eredménye
Viétorisz József, 22 éves, ágostai hitvallású	1890. június 11.	Doktori értekezés: De I. M. Bruti Historicae Hungaricae latinitate. Bírálok: Főtárgy: Latin filológia Melléktárgyak: 1. Görög filológia 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude)
Kapossy Endre, 25 éves, római katolikus	1891. április 4..	Doktori értekezés: Pausanias és útleírása, különösen mint műtörténeti forrás. Bírálok: Ponori Thewrewk Emil, Pasteiner Gyula Főtárgy: Görög filológia Melléktárgyak: 1. Latin filológia 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude)
GOLDSCHMIED LIPÓT, 1867. december 10., izraelita	1891. május 2.	Doktori értekezés: A görög szobrászat fejlődése a hatvanötödik olympiasig. Bírálok: Pasteiner Gyula, Beöthy Zsolt Főtárgy: Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite) Melléktárgyak: 1. Magyar irodalom: Gyulai Pál (rite) 2. Sémi nyelvészet (rite)
Ifj. Matirko Bertalan, 24 éves, római katolikus	1891. június 9.	Doktori értekezés: Eurialus és Lucretia a magyar irodalomban. Bírálok: Gyulai Pál, Ponori Thewrewk Emil Főtárgy: Magyar irodalom Melléktárgyak: 1. Latin filológia 2. Művészettörténet: Beöthy Zsolt, Ponori Thewrewk Emil (rite) (Nem Pasteiner vizsgáztatott!)
Láng Nándor, 21 éves, római katolikus	1892. június 9.	Doktori értekezés: Analecta ad Latinitatis Hungarorum Dictionarium. Bírálok: Ponori Thewrewk Emil, Kerékgyártó Árpád Főtárgy: Latin filológia Melléktárgyak: 1. Görög filológia 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)

Név, születési év, vallás	A szigorlat letételének napja	A szigorlat tárgyai és annak részletes eredménye
Ifj. Mitrovics Gyula, 22 éves, evangéliumi reformált	1893. június 8.	Doktori értekezés: A valóságérzésről. Aesthetikai tanulmány az irodalom s művészetek köréből. Bírálok: Beöthy Zsolt, Pasteiner Gyula Főtárgy: Esztétika Melléktárgyak: 1. Magyar irodalomtörténet 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude)
Bognár Teofil, 31 éves, római katolikus	1894. május 11..	Doktori értekezés: Idegen eredetű népmeséink. Bírálok: Gyulai Pál, Beöthy Zsolt Főtárgy: Magyar irodalom Melléktárgyak: 1. Magyar nyelvészet 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude)
Varjas István, 25 éves, római katolikus	1894. május 11.	Doktori értekezés: Kritikai adalékok Statius Thebaisához írt scholionokhoz. Bírálok: Ponori Thewrewk Emil, Hegedüs István Főtárgy: Klasszika-filológia Melléktárgyak: 1. Esztétika: Beöthy Zsolt 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (nem fogadom el)
Petri Mór, 31 éves, evangéliumi reformált	1894. június 1.	Doktori értekezés: A Két szomszédvárról. Bírálok: Gyulai Pál, Beöthy Zsolt Főtárgy: Magyar irodalom Melléktárgyak: 1. Magyar nyelvészet 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)
Pap Ferenc, 23 éves, ágostai evangélikus	1894. június 7.	Doktori értekezés: A valóságérzés jelentősége és határai a művészetben. Bírálok: Beöthy Zsolt, Gyulai Pál Főtárgy: Esztétika Melléktárgyak: 1. Magyar irodalom 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude)

Név, születési év, vallás	A szigorlat letételének napja	A szigorlat tárgyai és annak részletes eredménye
ÉBER LÁSZLÓ, 1871. május 28., római katolikus	1894. október 13.	Doktori értekezés: A művészi ábrázolás az olasz és németalföldi festészetben. Bíráló: Pasteiner Gyula, Beöthy Zsolt Főtárgy: Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude) Melléktárgyak: 1. Német filológia: Heinrich Gusztáv (cum laude) 2. Archeológia: Hampel József (cum laude)
Varjas István, (ismétlő), 25 éves, római katolikus	1894. november 6. [vö. 1894. május 11.]	Főtárgy: Latin filológia Melléktárgyak: 1. Esztétika 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)
Récsei Viktor, 36 éves, római katolikus	1894. december 20.	Doktori értekezés: Pannonia ó-kori mythologiai emlékeinek vázlata. Bíráló: Hampel József, Pasteiner Gyula Főtárgy: Régiségtan Melléktárgyak: 1. Oklevéltan 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)
Schneeberger Nándor, 24 éves, ágostai evangélikus	1895. június 8.	Doktori értekezés: A regény technikájáról. Bíráló: Beöthy Zsolt, Heinrich Gusztáv Főtárgy: Esztétika Melléktárgyak: 1. Német filológia 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude)
Heller Izidor, 23 éves, izraelita	1895. június 8.	Doktori értekezés: A bécsi színügy Mária Terézia és II. József alatt. Bíráló: Heinrich Gusztáv, Beöthy Zsolt Főtárgy: Német filológia Melléktárgyak: 1. Esztétika 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude)
Papp Endre, 22 éves, görög katolikus	1895. június 10.	Doktori értekezés: Mikes Kelemen kiadatlan kéziratai. Bíráló: Gyulai Pál, Beöthy Zsolt Főtárgy: Magyar irodalom Melléktárgyak: 1. Esztétika 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)

Név, születési év, vallás	A szigorlat letételének napja	A szigorlat tárgyai és annak részletes eredménye
Latzkó Hugó, 22 éves, izraelita	1898. június 6.	Doktori értekezés: Johann Elias Schlegel, mint esztétikus és kritikus. Bírálok: Heinrich Gusztáv, Petz Gedeon Főtárgy: Német irodalom Melléktárgyak: 1. Esztétika 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude)
MELLER SIMON, 1875. december 26., izraelita	1898. június 7.	Doktori értekezés: Az irott kutfők jelentősége a művészettörténetben. Bírálok: Pasteiner Gyula, Hampel József Főtárgy: Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite) Melléktárgyak: 1. Esztétika: Beöthy Zsolt (cum laude) 2. Klasszika-archeológia: Hampel József (rite)
Voinovich Géza, 22 éves, római katolikus	1899. június 24.	Doktori értekezés: Idősb gróf Teleki László irodal- mi munkássága. Bírálok: Gyulai Pál, Beöthy Zsolt Főtárgy: Magyar irodalomtörténet Melléktárgyak: 1. Esztétika 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude)
RÓZSAFFY DEZSŐ, 1877. július 22., római katolikus	1901. június 24.	Doktori értekezés: Rubens és Rembrandt. Bírálok: Pasteiner Gyula, Hampel József Főtárgy: Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite) Melléktárgyak: 1. Klasszika-archeológia: Hampel József (rite) 2. Magyar irodalomtörténet: Gyulai Pál (rite)
NEUSCHLOSZ KORNÉL, 1864. június 17., evangéliumi refor- mált	1903. június 24.	Doktori értekezés: Brunelleschi és Alberti. Bírálok: Pasteiner Gyula, Czobor Béla Főtárgy: Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite) Melléktárgyak: 1. Keresztény-archeológia: Czobor Béla (cum laude) 2. Érem- és régiségtan: Hampel József (rite)
TAKÁCS ZOLTÁN, 1880. április 7., evangéliumi refor- mált	1904. január 26.	Doktori értekezés: Schongauer szerepe Dürer fejlődésében. Bírálok: Pasteiner Gyula, Békefi Remig Főtárgy: Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude) Melléktárgyak: 1. Magyar művelődéstörténet: Békefi Remig (rite) 2. Magyar irodalomtörténet: Beöthy Zsolt (rite)

Név, születési év, vallás	A szigorlat letételének napja	A szigorlat tárgyai és annak részletes eredménye
Puchala Sándor, 1882. január 14., római katolikus	1904. június 21.	Doktori értekezés: Rokonértelmű szók. Bíráló: Simonyi Zsigmond, Szinnyei József Főtárgy: Magyar nyelvészet Melléktárgyak: 1. Magyar irodalomtörténet 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude)
GEREVICH TIBOR, 1882. június 14. görög katolikus	1904. június 24.	Doktori értekezés: Az arányosság elméletének és alkalmazásának története a művészetben. Bíráló: Pasteiner Gyula, Hampel József Főtárgy: Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude) Melléktárgyak: 1. Keresztény-archeológia: Pasteiner Gyula (summa cum laude) 2. Francia irodalomtörténet: Alexander Bernát (summa cum laude)
CZAKÓ ELEMÉR, 1875. december 18., római katolikus	1904. december 20.	Doktori értekezés: Kolozsvári Márton és György XIV. századi szobrászok. Bíráló: Pasteiner Gyula, Beöthy Zsolt Főtárgy: Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude), Melléktárgyak: 1. Keresztény-archeológia: Pasteiner Gyula (summa cum laude), 2. Magyar irodalomtörténet: Beöthy Zsolt (cum laude)
SZTRACHON PETRONELLA, 1878. április 3., római katolikus	1905. február 25.	Doktori értekezés: Leone Battista Alberti. Vázlat a XV. századi olasz irodalom és művészet közti különbségről. Bíráló: Pasteiner Gyula, Hampel József Főtárgy: Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite) Melléktárgyak: 1. Német irodalom: Heinrich Gusztáv (rite) 2. Magyar irodalom: Széchy Károly (rite)
Bürner Sándor, 1876. január 23., római katolikus	1906. február 10.	Doktori értekezés: Destouches vígjátékai. Bíráló: Medveczky Frigyes, Alexander Bernát Főtárgy: Francia nyelv és irodalom Melléktárgyak: 1. Magyar nyelvészet 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude)

Név, születési év, vallás	A szigorlat letételének napja	A szigorlat tárgyai és annak részletes eredménye
KENCZLER HUGÓ, 1884. november 29., izraelita	1907. május 6.	Doktori értekezés: Michelangelo scultore. Bírálok: Beöthy Zsolt, Pasteiner Gyula Főtárgy: Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude) Melléktárgyak: 1. Esztétika: Beöthy Zsolt (summa cum laude) 2. Filozófia: Medveczky Frigyes (summa cum laude)
Lehel István, 1885. augusztus 12., római katolikus	1907. május 27.	Doktori értekezés: Petőfi Sándor bölcselő költeményei. Bírálok: Beöthy Zsolt, Riedl Frigyes Főtárgy: Magyar irodalomtörténet Melléktárgyak: 1. Esztétika 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude)
POGÁNY KÁLMÁN, 1882. március 15., római katolikus	1907. június 14.	Doktori értekezés: Az utolsóítélet középkori ábrázolása a keleti és a nyugati művészetben. Bírálok: Pasteiner Gyula, Hampel József Főtárgy: Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude) Melléktárgyak: 1. Keresztény-archeológia: Pasteiner Gyula (cum laude) 2. Magyar irodalom: Riedl Frigyes (cum laude)
Ruhmann Jenő, 1884. október 1., ágostai hitvallású evangélikus	1907. június 14.	Doktori értekezés: Szalárdi Siralmas krónikájának mondattana. Bírálok: Simonyi Zsigmond, Szinnyi József Főtárgy: Magyar nyelvészet Melléktárgyak: 1. Magyar irodalom 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude)
ELEFÁNT OLGA, 1886. április 2., római katolikus	1907. június 18.	Doktori értekezés: A tér és a testtömeg az építészetben. Bírálok: Hampel József, Pasteiner Gyula Főtárgy: Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude) Melléktárgyak: 1. Magyar irodalom: Riedl Frigyes (cum laude) 2. Francia irodalom: Medveczky Frigyes (rite)

Név, születési év, vallás	A szigorlat letételének napja	A szigorlat tárgyai és annak részletes eredménye
NÉCSEY LÁSZLÓ, 1878. december 19., római katolikus	1907. június 22.	Doktori értekezés: Vittore Pisano. Bíráló: Beöthy Zsolt, Pasteiner Gyula Főtárgy: Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude) Melléktárgyak: 1. Magyar irodalom: Riedl Frigyes (cum laude), 2. Francia irodalom: Medveczky Frigyes (cum laude)
Kaszlots Gyula, 1871. december 19., római katolikus	1907. október 18.	Doktori értekezés: Alexandriai Sz. Katalin cseh és magyar verses legendájának viszonya. Bíráló: Békefi Remig, Riedl Frigyes Főtárgy: Magyar irodalomtörténet Melléktárgyak: 1. Magyar művelődéstörténet 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)
ALEXANDER MAGDOLNA, 1885. szeptember 13., izraelita	1909. január 29.	Doktori értekezés: A relief. Bíráló: Beöthy Zsolt, Pasteiner Gyula Főtárgy: Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude) Melléktárgyak: 1. Filozófia: Medveczky Frigyes (summa cum laude) 2. Esztétika: Beöthy Zsolt (summa cum laude)
Radnai Oszkár, 1887. július 2., római katolikus	1909. június 14.	Doktori értekezés: Vörösmarty mint prózaíró. Bíráló: Riedl Frigyes, Katona Lajos Főtárgy: Magyar irodalomtörténet Melléktárgyak: 1. Német irodalomtörténet 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)
Endrődi Béla, 1886. július 25., római katolikus	1909. június 14.	Doktori értekezés: Petőfi és Arany levelezése. Bíráló: Riedl Frigyes, Katona Lajos Főtárgy: Magyar irodalomtörténet Melléktárgyak: 1. Esztétika 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)
FREUND EDIT, 1886. szeptember 4., izraelita	1909. június 16.	Doktori értekezés: Az antik művészet jelentősége az olasz XV. századi festészetben. Bíráló: Beöthy Zsolt, Pasteiner Gyula Főtárgy: Művészettörténet: Pasteiner Gyula (summa cum laude) Melléktárgyak: 1. Esztétika: Beöthy Zsolt (summa cum laude) 2. Filozófia: Alexander Bernát (summa cum laude)

Név, születési év, vallás	A szigorlat letételének napja	A szigorlat tárgyai és annak részletes eredménye
Berthóty Ilona, 1886. szeptember 22., római katolikus	1909. június 22.	Doktori értekezés: Dugonics és Barclay. Bírálok: Riedl Frigyes, Katona Lajos Főtárgy: Magyar irodalomtörténet Melléktárgyak: 1. Magyar nyelvészet 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude)
FREUND MÁRIA, 1887. augusztus 29., izraelita	1910. május 12.	Doktori értekezés: A művészi látás kétfélesége és a XV. századi olasz tájfestés. Bírálok: Pasteiner Gyula, Beöthy Zsolt Főtárgy: Művészettörténet: Pasteiner Gyula (sum- ma cum laude) Melléktárgyak: 1. Esztétika: Beöthy Zsolt (summa cum laude) 2. Angol irodalomtörténet: Yolland Arthur (cum laude)
HOFFMANN EDITH, 1888. december 7., evangélikus	1910. június 16.	Doktori értekezés: A sienai és firenzei festészet a XIV. században. Bírálok: Pasteiner Gyula, Beöthy Zsolt Főtárgy: Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude) Melléktárgyak: 1. Esztétika: Beöthy Zsolt (cum laude) 2. Magyar irodalomtörténet: Riedl Frigyes (cum laude)
Leffler Béla, 1887. október 28., ágostai evangélikus	1910. december 17. [A következő is ugyanő lenne, mi- vel 1911. június 2-án az elsőre siker- telen magyar iroda- lomtörténet-vizsga miatt újra szigorla- toznia kellett.]	Doktori értekezés: Magyar vonatkozású német népénekek, 1556–1697. Bírálok: Petz Gedeon, Heinrich Gusztáv Főtárgy: Német filológia Melléktárgyak: 1. Magyar irodalomtörténet 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)
GASPARETZ GÉZA ELEMÉR ANTAL, 1876. október 29., római katolikus	1911. június 19.	Doktori értekezés: A mikrochemia a festészettör- ténet szolgálatában. Bírálok: Lengyel Béla, Pasteiner Gyula Főtárgy: Művészettörténet: Pasteiner Gyula (sum- ma cum laude) Melléktárgyak: 1. Keresztény-archeológia: Pasteiner Gyula (summa cum laude) 2. Keleti népek ókori története: Mahler Ede (summa cum laude)

Név, születési év, vallás	A szigorlat letételének napja	A szigorlat tárgyai és annak részletes eredménye
Mellinger Kamilla, 1887. február 2., izraelita	1912. április 25.	Doktori értekezés: Botond. Bíráló: Riedl Frigyes, Négyesy László Főtárgy: Magyar irodalomtörténet Melléktárgyak: 1. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite) 2. Angol irodalomtörténet
Fülöp (!) [Füle]p Lajos, 1885. január 23., evangéliumi reformált	1912. június 3.	Doktori értekezés: Az emlékezés a művészi alkotásban. (Különlenyomat a „Szellem”-ből.) Bíráló: Pauler Ákos, Alexander Bernát Főtárgy: Filozófia Melléktárgyak: 1. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite) 2. Olasz nyelv és irodalom
Stieghelmár Róbert, 1889. szeptember 20., ágostai evangélikus	1912. június 10.	Doktori értekezés: George Meredith komikum elmélete. Bíráló: Beöthy Zsolt, Alexander Bernát Főtárgy: Esztétika Melléktárgyak: 1. Filozófia 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (cum laude)
Pesthy Pál, 1888. január 14., római katolikus	1913. június 13.	Doktori értekezés: Kölcsey a magyar műkritika és esztétika történetében. Bíráló: Beöthy Zsolt, Riedl Frigyes Főtárgy: Magyar irodalomtörténet Melléktárgyak: 1. Esztétika 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)
VIKÁR VERA, 1888. október 17., római katolikus	1913. június 13.	Doktori értekezés: A mozdulat az olasz szobrászatban. (Nicola Pisanó-tól Michelangeló-ig.) Bíráló: Pasteiner Gyula, Beöthy Zsolt Főtárgy: Művészettörténet: Pasteiner Gyula (nix sufficienter) Melléktárgyak: 1. Esztétika: Beöthy Zsolt (cum laude) 2. Angol irodalomtörténet: Yolland Arthur (cum laude)

Név, születési év, vallás	A szigorlat letételének napja	A szigorlat tárgyai és annak részletes eredménye
BARÁT BÉLA, 1888. szeptember 27., római katolikus	1914. március 23.	Doktori értekezés: Szerkezet és forma Délfranciaország román építészetében. Bírálok: Főtárgy: Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite) Melléktárgyak: 1. Klasszika-archeológia: Pasteiner Gyula (rite) 2. Keleti népek ókori története: Mahler Ede (cum laude)
Szögyén Jolán, 1890. október 9., római katolikus	1916. március 10.	Doktori értekezés: Louise Labé. Adalékok a költő-nő életéhez és műveihez. Bírálok: Haraszi Gyula, Bleyer Jakab Főtárgy: Francia filológia Melléktárgyak: 1. Német irodalomtörténet 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)
Ujhely Gizella, 1890. január 15., izraelita	1916. május 26.	Doktori értekezés: Kossuth Lajos a magyar művelődéstörténelemben. Bírálok: Ballagi Aladár, Angyal Dávid Főtárgy: Magyar művelődéstörténet Melléktárgyak: 1. Középkori történelem 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)
Volenszky Béla, 1890. július 6., római katolikus	1917. június 4.	Doktori értekezés: Csiky Gergely társadalmi drámái. Bírálok: Riedl Frigyes, Négyesy László Főtárgy: Magyar irodalomtörténet Melléktárgyak: 1. Esztétika 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (rite)
Radó Klára, 1895. június 30., izraelita	[Nincs a szigorlati dátum beírva. Valószínűleg 1918. június 26-án vagy utána, de még az 1917/1918-as tanévben.]	Doktori értekezés: A múlt század második felének etikai irányai. Bírálok: Alexander Bernát, Pauler Ákos Főtárgy: Filozófia Melléktárgyak: 1. Magyar történet 2. Művészettörténet: Pasteiner Gyula (insufficienter)

Ferenc Gosztonyi:

The Pasteiner Students

This essay is based on the central chapter of my doctoral dissertation, *The History of Hungarian Art Historical Scholarship (1875–1918): The “Pasteiner-Department”*, which I defended in 2009. The dates indicated in the title of the dissertation are the bookends, as it were, of the 43 year-long career as university professor of art historian Gyula Pasteiner (1846–1924). Until recently the information regarding the question of who had selected art history as a major and, of those students, which had actually completed their university studies with a comprehensive exam was only fragmentary and incomplete. Only those who had chosen art history as the main subject of their final exams and who had written their doctoral dissertations on an art historical topic were granted a diploma in art history, and with it automatically the title of Doctor of Philosophy. I compiled a list of those students who had chosen art history as the main subject in their final exams from the register of final exams of the Doctor of Philosophy at the Archives of the Eötvös Loránd University. Twenty of them comprise the group of art historians who received their diplomas from the university in Budapest as students of the “Pasteiner-Department”. The complete list with the year of the final exams is as follows: Lipót Goldschmied (1891), László Éber (1894), Simon Meller (1898), Dezső Rózsaffy (1901), Kornél Neuschlosz (1903), Zoltán (Felvinczi) Takács (1904), Tibor Gerevich (1904), Elemér Czakó (1904), Petronella Sztrachon (1905), Hugó Kenczler (1907), Kálmán Pogány (1907), Olga Elefánt (1907), László Nécsey (1907), Magda Alexander (1909), Edit Freund (1909), Mária Freund (1910), Edith Hoffmann (1910), Géza Antal Gaspartz (1911), Vera Vikár (1913), and Béla Barát (1914). I examine in my essay the doctoral theses (which were on topics specified by Pasteiner) of these students. Furthermore, my work provides additional information regarding the history of the reception of authors such as Hildebrand, Riegl, Schmarsow, Wölfflin, Berenson, etc. in Hungary, as these theorists were thought of as particularly significant by the members of the Pasteiner department and consequently often referred to in the dissertations. In the appendix I offer a full list of those who had their final exams in art history, either as the main subject or as a secondary subject.

Bardoly István

„Két hűséges munkatárs” Forster Gyula és Éber László – Adalékok a magyar műemlékvédelem történetéhez IV.

„Így látjuk Molière gazdag szellemét is a római vígjáték egyes foszlányaihoz folyamodni, melyeken viszont a hellen szövéis kopott szálaire ismerünk.”
(Arany János: *Zrínyi és Tasso*, 1859)

Marosi Ernő 2006-ban tette közzé Éber László életművének első – és azóta is egyetlen – átfogó értékelését. Ebben idéz Elek Artúr 1935-ben, a *Nyugatban* megjelent nekrológjából, mégpedig azt a részt, ahol Elek arról írt, hogy Éber László életművének „javát azokba a hivatalos jelentésekbe, beadványokba, emlékiratokba és egyéb aktákba temette, amik garmadába gyűltek hivatala levéltárában. Munkálkodásának erre az ismeretlennek maradt részére csöndes büszkeséggel emlékezett Éber. Meggyőződése szerint gazdag anyagot hordott össze aktákban, utódainak nagy hasznára és könnyebbségére.”¹ Amit Elek Artúr írt, azt személyes tapasztalatai is hitelesítik; a Szépművészeti Múzeumhoz, Hoffmann Edithez, Petrovics Elekhez ezer szállal kötődő Elek bizonyára nem is egyszer találkozott ott Éber Lászlóval, hiszen a Műemlékek Országos Bizottsága hivatalos helyiségei is a múzeum épületben voltak a félemeleten. Elek Artúr írásának e részletéhez azonban Marosi hozzáfűzi: „Ez idő szerint e kéziratos hagyaték nem nagyon van az utókor hasznára, könnyebbségére is legfeljebb fellehetetlensége szolgál. Hogy helyzete talán mégsem reménytelen, mutatja, miként vált hozzáférhetővé Ébernek a műemlékvédelem elveire és szervezetére vonatkozó írásos hagyatékának egy része – jószerint abban a pillanatban, mihelyt aktualitása nyilvánvalóvá vált.”² Marosi Ernő többrétű megállapítását érdemes egy kicsit kibontani és pontosítani. Hogy Éber kéziratos hagyatéka „nem nagyon” van az utókor hasznára? – az legyen az utókor baja; „könnyebbségére” viszont semmiképpen nem szolgálhat nem ismerete – és korábban sem szolgálhatott –, mert megismerésében senki és semmi soha nem akadályozta, hiszen ott van és volt a Budai Várban már vagy ötven éve. Csak valahogy nem nagyon akartak hozzáférni, vagy bizonyos részeihez nem. S persze ennek is meg van az oka; az egyikre – nagyon finoman és elegánsan utalt is Marosi Ernő, de ez az utalás azt hiszem már megjelenésekor is kevesek számára volt nyilvánvaló s utóbb végképp értelmezhetetlen lesz. Mégpedig akkor, amikor arról ír, hogy Éber a „műemlékvédelem elveire és szervezetére vonatkozó írásos hagyatékának egy része – jószerint abban a pillanatban

¹ Idézi: Marosi Ernő: Éber László (1871–1935), a normális művészettörténész. *„Emberek, és nem frakkok.” A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény.* Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. Budapest, Meridián, 2007. 144. Utóbb még egy írást szentelt Ébernek: Marosi Ernő: Éber László Vasarija. *Nulla dies sine linea. Tanulmányok Passuth Krisztina hetvenedik születésnapjára.* Szerk. Berecz Ágnes, L. Molnár Mária, Tatai Erzsébet. Budapest, Praesens, 2007. 11–20.

² Uo., 144–145.

[vált hozzáférhetővé], mihelyt aktualitása nyilvánvalóvá vált.” És itt utal Horler Miklós 1996-ban megjelent tanulmányára.³

A magyar intézményes műemlékvédelem történetéről kevés és igen különböző színvonalú tanulmány született csak, inkább egy-egy műemlék-helyreállítás kapcsán annak szoktak utánanézni: nincs-e a korábbi helyreállításokról valami? De ez is gyakorta sokunk gyermekkorának kedves játékára a marokkóra emlékeztetett. A két marokra fogott s ellentétes irányban elfordított, majd hirtelen elengedett, két végükön meghegyezett pálcikák asztalon szétbomló kaotikus halmozából kellett egy pálcika, vagy körünk segítségével az egymással érintkezők megmozdítása nélkül egyet-egyet leszedni. Ha egy mégis megmozdult, az ellenfél folytatta a halom lebontását, s az nyert, aki minél többet tudott leszedni vagy kipiszkálni. Egy példa a nem oly távoli közelmúltból. M. Takács Marianna 1940-ben jelentette meg a Gerevich-intézet sorozatában disszertációját a budavári Nagyboldogasszony-templomról.⁴ A munka 2/3 része a Schulek-féle épülettel foglalkozik s felhasználta hozzá a MOB irattár kb. 10 iratát. Tizenöt évvel később jelentette meg Csemegi József a templom középkori építéstörténetét tárgyaló művét.⁵ Ő bőségesen használta a MOB fénykép és rajzanyagát, de kérdés, hogy miért nem használta az irattárat is? A dolog pikantériája az, hogy a budavári főegyház építési bizottsági iratanyaga is a MOB iratok mellett található.

Az áttörést az a kutatási program hozta,⁶ aminek zárköve egy kiállítás és tanulmánykötet volt.⁷ A feltárt és bemutatott, többnyire a kutatás számára addig ismeretlen és nem publikált anyag jól illeszkedett az akkoriban amúgy is megélenkülő tudománytörténeti kutatásokba. A magyarországi műemlékvédelem történetében meglevő – nem csak politikai okokból, de az anyag nem ismeretéből fakadó – hangsúlyeltolódások kiegyenlítése mindenképpen az 1996-os kiállítás-hoz és tanulmánykötethez köthető. (A források megismerése, a nyomukban körvonalazódó kép bizony nem csak a recenzenseket, de a szerzőket is meglepte.)

Itt és most csak egy – jelen írásunk szempontjából fontos – momentumra szeretnék utalni: elsősorban Forster Gyula és Éber László valós szerepének és súlyának kidomborítására, illetve Gerevich Tibor tevékenységének a korábbiaknál jóval árnyaltabb, a mítoszoktól részben fosztott bemutatására. Az előbbi Horler Miklóshoz köthető, aki Forster Gyulában tulajdonképpen saját törekvéseinek elődjét mutatta be. A stabil politikai viszonyok között működő, erős jogszabályokkal körülbástyázott, korszerű műemléki elveket követő, szakszerűségtől áthatott hivatal, ahol egyensúlyban van a tudományos kutatás és a műemléki helyreállítás, mindez egy nagyformátumú, tudós szakember vezetése alatt. E cél elérése – vagy alapjainak megteremtése – volt Horler Miklós rövid, rendszerváltás utáni elnökhelyettesi időszakának fő törekvése. Méltán keltette fel figyelmét tehát Forster Gyula, aki tisztán látta az 1881-es műemléki törvény összes hibáját

³ Horler Miklós: Az intézményes műemlékvédelem kezdetei Magyarországon (1982–1992). *A magyar műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok*. Szerk. Bardoly István, Haris Andrea. Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1996. 79–144.

⁴ M. Takács Marianna: *A budavári Mátyás-templom. A Nagyboldogasszonyról nevezett koronázó főtemplom* Budapest, [szerzői kiadás], 1940. (A Budapesti m. kir. Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti és Keresztényrégészeti Intézetének dolgozatai, 64.)

⁵ Csemegi József: *A budavári főtemplom középkori építéstörténete*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1955. (Magyar műemlékek)

⁶ Horler Miklós – Granasztóiné Györfly Katalin: Az OMF OTKA-programjai. *Műemlékvédelmi Szemle*, 1991, 1. 61–62.; Granasztóiné Györfly Katalin: Az OMvH gyűjteményeiben lévő hagyatékok fondjegyzékszerű, tudományos feldolgozása. Jelentés az OTKA pályázat eredményeiről 1991–1994. *Műemlékvédelmi Szemle*, 1994, 2. 155–158.

⁷ *A magyar műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok*. Szerk. Haris Andrea, Bardoly István. Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1996. 276 p. (Művészettörténet – műemlékvédelem, 9.) – Id. még a kiállításról és tanulmánykötetről: Farbak, Péter. *Acta Historiae Artium*, 38. 1996. 233–247.; Farbak Péter. *Műemlékvédelem*, 40. 1996. 221–225.; Marosi Ernő: A magyar műemlékvédelem százötven éve. [kiállítás megnyitó] *Műemlékvédelmi Szemle*, 6, 1996, 2. 57–62.; Timár Árpád. *Műemlékvédelmi Szemle*, 6, 1996, 2. 81–84.

és gyengeségét, aki utóbb határozottan szembeszállt a historizáló, purista műemléki gyakorlattal, többször élesen bírálta a fölöttes minisztérium szakszerűtlen, a műemlékek érdekeivel nem törődő tevékenységét, majd Éber Lászlóval együtt a korszerű műemléki elvek gyakorlati alkalmazása felé fordította a műemlékvédelem bizony kátyúba ragadt szekerét. Horler és választott hőse személyisége között volt azonban egy döntő különbség: Forster, aki a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium képviselőjeként került eredetileg a MOB-ba, kifinomult politikai realitásérzéssel és kapcsolatrendszerrel rendelkezett, ellentétben Horler Miklóssal, akitől a napi politikai és gyakorlati taktikázás a minisztériumi apparátusokkal szemben, igen távol állt, de sok volt benne az aufkléristák realitásokat figyelmen kívül hagyó elszántságából. Hogy az a folyamat, amit végül is többek közreműködésével elindított, valójában hova is vezetett, az más kérdés.⁸ De ekkor született meg az azóta műemlékes körökben elhíresült megkülönböztetése, hogy van kutató és van hivatalnok művészettörténész.

Távolról sem akarom azt állítani, hogy Horler Forsterről és Éberről kialakított álláspontját bármiben alárendelte volna valamilyen aktuális napi célnak; attól nem csak jobb, de korrektebb tudós is volt és persze az általa nagyon tisztelt források foglya.⁹ Azt a képet, amit prezentált, persze lehet finomítani, lehet árnyalni, lehet bizonyos hangsúlyait máshova tenni, sőt nem egy meglepőnek ható ténnyel is lehet gazdagítani, de gyökeresen megcáfolni, az elég nehéz dolog lenne. Forster és Éber tevékenységének bemutatásával teljesen feltáratlan területen járt, mert ha van mostohán kutatott időszaka a magyar műemlékvédelemnek, akkor az 1890-től 1918-ig tartó az. Amire csak ráerősített, hogy Gerevich Tibor véleménye nyomán tanítványai, épp Gerevich tagadhatatlanul valós érdemeinek túldimenzionálásával kritikátlanul figyelmen kívül hagyták, hogy nem egységes törekvések jellemzik az 1872–1918 közötti korszak műemléki elveit és gyakorlatát.¹⁰ Ennek a felfogásnak hosszu volt az árnyéka, s a MOB elnök Gerevich reális értékelése felé utóbb Bozók Lajos tanulmánya mozdult el igen határozottan a már említett 1996-os tanulmánykötetben.¹¹

Forster és Éber tevékenységének elválaszthatatlanságáról, közös gyökereiről már Horler Miklós is ihletett szavakkal szólt,¹² az úttörés érdeme azonban feltétlenül Forsteré, aki már 1906-os könyvében behatóan és szimpátiával ismertette Alois Riegl műemléki elveit, majd egy 1907-es cikkében, a reá oly jellemző tisztelettel vegyes kérlelhetetlenséggel bírálta Viollet-le-Duc és magyar követői műemléki gyakorlatát; mindezt akkor, amikor a MOB előadó építésze Schulek Frigyes

⁸ Fejérdy Tamás: Változások a magyar műemlékvédelem szervezetében (1976–2011). *Magyar Műemlékvédelem*, 15. 2011. 115–127. – különösen: 119–122.

⁹ Marosi Ernő: Horler Miklósnak, nyolcvanadik születésnapjára. *Műemlékvédelem*, 47. 2003. 435–437.; Lővei Pál: Dr. Horler Miklós (1923–2010). *Műemlékvédelem*, 54. 2010. 426–430., ill.

¹⁰ Gerevich Tibor: Bevezető. *Magyar műemléki kiállítás*. Budapest, Nemzeti Szalon. Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága, 1942. 5–8.; Veridicus [Dercsényi Dezső]: Magyar műemlékvédelem. *Magyar Szemle*, 44, 1943, 1. 23–28.; Genthon István: Magyarország műemlékeinek gyűjteményes kiadása. *Építés-Építész*, 3. 1951. 560.; Dercsényi Dezső: *Kis magyar műemlékvédelem*. Budapest, Magvető, 1980. 12–16.; Dercsényi Dezső: Gerevich Tibor születésének századik évfordulójára. *Magyar Műemlékvédelem*, 9. 1984. 441–442. – a korszakon belüli különbségtétel és diszkrét bírálat a korszak műemléki helyreállításainak vezető építészeinél, épp a nagyobb emlékek elhúzódó helyreállítása okán, sokkal inkább tetten érhető (valójában persze mindnyájuknak volt „purista” korszaka is): Lux Kálmán: Építőművészeti emlékeink helyreállítása. *Technikai fejlődésünk története*. 2. kiad. Budapest, Stádium Sajtóvállalat Rt., 1929. 547–555.; Möllernél – Vajdahunyd kapcsán: Möller István: *Erdély nevezetesebb műemlékei*. Budapest, Kir. Magyar Egyetemi Nyomda, 1929. 49.; Csányi Károly: *A műemlékrestaurálás*. Budapest, Kir. Magyar Egyetemi Nyomda, 1943. 2–3., 23. (Gyulaféhérvárnál)

¹¹ Bozók Lajos: Politika és tudomány. A Műemlékek Országos Bizottságának megújulása Gerevich Tibor irányítása alatt (1934–1945). *A magyar műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok*. Szerk. Bardoly István, Haris Andrea. Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1996. 171–189.

¹² Horler 1996. i. m. 109–110. és Marosi 2006. i. m. 145–147.

volt.¹³ Forster kvalitásérzékére vall, hogy milyen biztos kézzel választotta ki Czobor Béla halála után, 1904-ben a pályázók közül Éber Lászlót a MOB előadói tisztére.¹⁴ „Récsey Victor igen buzgó ember, számos értekezést írt s legújabbán a bazilikákról írt egy kisebb művet.”¹⁵ Ámde irodalmi működése nem elég komoly. Bizonyos hatásvadászat mutatkozik munkásságában s apró dolgozataiban, melyekkel mintegy a feltűnést kívánja kierőszakolni anélkül, hogy előbb a tárgyalt anyagnak mélyére hatott volna, minek következménye az, hogy rég ismert dolgokat is mint általa újonnan felfedezteteket terjeszt elő. Munkássága eddig a tudós körökben méltánylásban nem részesült s nem tekintik azt komolynak s tudományosnak és éppen ezért előadóvá kineveztetése szerencsés választásnak nem tekintetnék, mely oknál fogva, bármennyire óhajtottam volna, hogy a műemlékek bizottságához egyházi személy neveztessek ki, őtet javaslatba hozni nem bátorkodom.

Dr. Gerecze Péter Budapest székesfőváros reáliskoláján a német nyelv tanára.

Nagy műve az a műtörténeti tanulmány, melyet a pécsi székesegyházról írt, különös tekintettel falfestményeire. Az építészetről az Árpádok korában pályaművet írt, melyet a Magyar Mérnök- és Építész Egylet fog kiadni. Bámulatos munkaerő, de nem forrt ki, tudományos alapja még hiányos és az archaeologia terén ítélete is. Ő reá bízott a műemlékek jegyzékének az eddig beszerzett adatok alapján és újabb kutatások segítségével teendő összeállítása és e nagy munka már befejezéséhez közeledik.

Az utolsó kiről szólanom kell Éber László m. n. múzeumi segédő, ki a közvetlen főnöke dr. Hampel József n. múzeumi régiségtári osztályigazgatótól kiállított működési bizonyítvány szerint hivataloskodása alatt archaeologiai és műtörténeti szakavatottságot tanúsított, régiségek megszerzésénél közreműködött, régészeti ásatásokat vezetett, gyűjtemények és műemlékek szemléltetésére kiküldetett, az emlékek irodalmi feldolgozásában szakavatottsággal közreműködött s többször részt vett a múzeumban tartott előadásorozatokban. A M. N. Múzeum igazgatója Szalay Imre a műemléki állásra Ébert melegen ajánlja abban a meggyőződésben, hogy kinevezése nyereség lesz a műemlékek bizottságának. Ebben a meggyőződésben magam is osztozom, nem azért mint-ha Éber ma azzal a minősítettséggel bírna és azokban a tudományokban bírna teljesen alapos ismeretekkel és képzettséggel, melyek a műemlékek előadójánál első és fősorban megkívánnatnak, hanem azért, mert eddigi hivatali működése és tudományos munkássága, amelyet rokon téren fejtette ki, buzgósa, tehetsége és törekvése biztosítékot szolgáltatnak arra, hogy egy részt magát a műemléki előadói tiszthez műrégészeti tudományban alaposan ki fogja képezni, másrészt pedig lelkiismeretesen és pontosan meg fog felelni azoknak a követelményeknek, melyek állásából folynak és buzgósággal fog törekedni azoknak a feladatoknak megvalósításán, melyek a műemlékek bizottságának rendeltetését alkotják.

Tekintettel a tiszteletteljesen előadottakra dr. Éber Lászlót vagyok bátor a kinevezésre ajánlani.” A javaslat nyomán Ébert 1904. október hó 25-én Berzeviczy Albert kultuszminiszter beiktatta tisztségébe.¹⁶

Forster utóbb igazolva láthatta választása helyességét, amit nem csak Éber folyamatosan sorjázó publikációi, a műemlékvédelem elvi és gyakorlati kérdéseit tárgyaló írásain túl¹⁷ szép számú, gyakorta a műemléki munka tapasztalatait feldolgozó művészettörténeti tanulmányai is

¹³ Forster Gyula: A műemlékek védelme a magyar és külföldi törvényhozásban. Budapest, Hornyánszky, 1906. 579–590.; Forster Gyula: Fönntartás vagy helyreállítás. *Magyar Építőművészet*, 5. 1907, 7. 1–3.

¹⁴ KÖH Tudományos Irattár, MOB iratok 1904/309. [továbbiakban: MOB]

¹⁵ Récsey Viktor: *Keresztény templomépítés az ókorban*. Budapest, 1904. egy recenziójában épp Éber mutatta ki, hogy a mű kompiláció – ld. *Archaeologiai Értesítő*, 25. 1905. 441–446.

¹⁶ MOB 1904/605.

¹⁷ Műemlékek gondozása és modern művészet. *Művészet*, 5. 1906. 379–390.; Schulek Frigyes. *Vasárnapi Ujság*, 1911. november 19. 940–942.; A műemlékek kutatóinak XII. kongresszusa. *Archaeologiai Értesítő*, 32. 1912. 1–6.; Műemléki kérdések. *Magyar Iparművészet*, 16. 1913 19–24.; Néhány szó az egyházi műemlékek fenntartásáról és gondozásáról. *Katholikus Szemle*, 30. 1916. 222–230. – művészettörténeti írásait ld. Marosi 2006. i. m. 159–160.

bizonyítottak, de az a több száz ügy nyomán keletkezett több ezer irat is, ami a műemlékvédelmi munka ügymenete során keletkezett.

Hát igen, azok a bizonyos Elek Artúr emlegette „akták”. 1872 és 1949 között, tehát a Magyarországi Műemlékek Ideiglenes Bizottsága, majd 1881-től a Műemlékek Országos Bizottsága működése idején a legnagyobb ügyszám 1904 és 1918 közé esik s miután az egyre szerteágazóbb tevékenység intenzitása az első világháború idején sem csökkent, voltak évek amikor meghaladta az évenkénti ezres iktatószámot. (Összehasonlításképpen: 1872-ben 165, míg 1885-ben csak 73 iktatott ügydarab volt. Az irattár anyagát több alkalommal is leválogatták: egy része a Szentiványi-féle lexikon dobozaiban és Szentiványi-hagyatékában alussza álmát; jobb esetben nem négyrét tépve cédulázásra előkészítve, bár ilyenből is szép kollekció van a KÖH Tudományos Irattárában; másik része a MOB utódszervezeteinek iratai között található kéziratpapírként hasznosítva. Ami előkerült és kerül az természetesen visszatéve a helyére.)

Az ügymenet többnyire a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumból érkező leirattal vette kezdetét, nagyjából egyházi épületek helyreállítására, kibővítésére szolgáló támogatások elnyerése érdekében, de szép számmal akad olyan, amikor magánlevél vagy a MOB valamelyik tagjának jelentése generált ügyet. Az ügydarab iktatásra került és vagy Forster nézte át előbb s látta el szóban vagy írásban Éber Lászlót a teendőkre vonatkozó utasításokkal, vagy Éber eleve megírta a választ s azt Forster vagy jóváhagyta, vagy javításaival látta el. Csak Forster aláírásával mehetett ki bármilyen válasz, viszont a végleges kimenő iratok másolata csak a legkritikább esetben maradt fenn. Ami megmaradt az az ügyet elindító, vagy az ügyet folytató jelentés, irat, elszámolás, költségvetés és a fedlapon Éber által megfogalmazott s többnyire Forster által javított válasz(tervezet). Az ügyeket a MOB rendes ülése vagy eseti, illetve állandó albizottsága vitatta meg, ebben az esetben az ott született határozat jegyzőkönyvben rögzített változata került át a kimenő iratba. A bizottsági rendszernek a MOB fennállása óta rendkívül fontos szerepe volt. Tagjait a miniszter nevezte ki többnyire kiváló szakemberek, kisebb részben társadalmi potentátok közül. Állásfoglalásait nehéz volt nem figyelembe venni s ilyenre csak kivételes esetekben került sor. A felterjesztésekre döntő szót a miniszter mondta ki, többnyire annak a főosztálynak a megfogalmazásában, ahová az ügy tartozott. Ezt leiratban közölte, amit aztán a MOB tudomásul vett és végrehajtott. Azonban Forster soha nem ódzkodott a válaszádtól, ha a minisztériumi apparátus a hatályos törvényektől eltérő, avagy éppen a műemlékre és műemlékvédelemre káros döntést hozott s vitt a miniszter elé. Ha kellett a miniszternél interveniált köteles tisztelettel, udvarias, de megsemmisítő szavakba foglalva a bürokraták hanyag hozzá nem értését és érdektelenségét. A jegyzőkönyvek elsősorban Forster alelnöksége utóbb elnöksége idején rögzítik részletesen a vitákat, az egyes hozzászólásokat. Az elfogadott testületi döntések szerepe minden kényes helyzetben felértékelődött, pl. akkor, amikor a minisztérium ellenében, vagy éppenséggel a MOB egy tagjának munkájáról kellett állást foglalni. Az ügyek nagy száma és a gyors ügyintézés érdekében azonban – elsősorban az I. világháború idején – már nem került minden ügy a rendes ülés elé. Külön csoportot képeznek azok az esetek, ahol elnöki intézkedés indítja el vagy lendíti tovább az ügyet.

Az a megállapítás: „Ha Gerecse és Éber fénykorában a Műemlékek Országos Bizottsága volt a legerősebben és legszigorúbban szakmai központ, a század második évtizedére a Szépművészeti Múzeum vált azzá, s ezt a jelentőségét még a közelmúltig is megőrizte.” – azonban némi árnyalásra szorul.¹⁸ A számításba vehető intézményrendszer számszerűen ugyanis valójában nagyon kicsi volt: a MOB mellett csupán a Szépművészeti Múzeum, az Iparművészeti Múzeum és a Magyar Nemzeti Múzeum, illetve a művészettörténet tanszék; s ez a „század második évtizedében” sem volt másképp. A foglalkoztatott művészettörténészek száma a Szépművészeti Múzeumban volt a legmagasabb már 1919 előtt is (s ehhez hozzászámolhatjuk pl. a fizetés nélküli gyakornokokat

¹⁸ Marosi Ernő: Henszlmann, avagy: a művészettörténész helye a magyar társadalomban. *Ars Hungarica*, 18. 1990. 33.

is, mint Antal Frigyes és Wilde János), az Iparművészetiben és a Nemzeti Múzeumban még kevesebb, a MOB-nál pedig csak egy fő: Éber László, ő is csak 1920-ig. A Szépművészeti Múzeum igazi megerősödése 1919 után viszont már annak a generációnak a munkába állásához is köthető, akik a másik „legerősebben és legszigorúbban szakmai központ”-ból kerültek ki: a Hekler-tanszék-ről. Nem kisebbítve a kiváló kutatók érdemeit, az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy akkor legáltalában intézményi szinten nem volt konkurenciájuk. Ennek illusztrálására érdemes egy pillantást vetni az Országos Magyar Gyűjteményegyetem 1927. évi alkalmazotti listájára (a fizetési osztályok sorrendjében), ami talán nem igényel különösebb kommentárt: Szépművészeti Múzeum: Petrovics Elek, Hoffmann Edith, Rózsaffy Dezső, Oroszlán Zoltán, Pigler Andor, Balogh Jolán, Concha Erzsébet (könyvtáros), Beer Konstantin (restaurátor), Szentiványi Gyula (titkár); Magyar Nemzeti Múzeum: Varjú Elemér, Divald Kornél, Hillebrand Jenő, Höllrigl József, Paulovics István, Fettich Nándor, László Gyula (Néprajzi tár); Iparművészeti Múzeum: Végh Gyula, Csányi Károly, Felvinczi Takács Zoltán, Szőnyi László (könyvtáros), Kele Vilma (textil restaurátor).¹⁹ A MOB-nál: Kertész K. Róbert mint megbízott elnökhelyettes és a Lechner Jenőt két év után követő Szőnyi Ottó előadó.

És egyáltalában: volt valaha a magyar művészettörténet intézményrendszerében egy olyan is, amit a szakma, vagy annak többsége elfogadott volna zászlóshajóként?

Tehát, nem csak Éber, de Forster életműve is ott van ezekben az aktákban, s persze mindketőjüké a megmentett, helyreállított emlékekben.

A problémák pedig, amelyeket meg kellett oldaniuk, valahogy időtlenek voltak az intézményes műemlékvédelem történetében, és függetlenedtek az egyes emlékektől is. Szolgáljon mindehhez adalékul az alább két történet.

„édes máz, kávéház, színház és egyéb ház...” – Szakolca

Szakolca, a Felvidék északnyugati részén, Nyitra megye Morvaországgal határos területén található kisváros. A 19. század végére inkább az ország szlovák nyelvű települései közé volt sorolandó, mert nemzetiségi megoszlása szerint 4926 lakosából 152 magyar, 336 német, 4359 szlovák anyanyelvű volt. „A város társadalmi élete elég csendes, bár nem tétlen. Patriarchális egyszerűség és kedélyesség kapcsolja össze a családokat.”²⁰ Resch Aurél,²¹ a gimnázium tanára, utóbb igazgatója – Babits Mihály, Juhász Gyula és Kosztolányi Dezső jó barátja és egyetemi társa –, még Fogarasnál is szürkébbnek és porosabbnak tartotta; ahogy Babitsnak írta: „A nyugati Tomi sokkal rondább fészek a keletinél, amelyet mindketten jól ismerünk.”²² Az itt tanító Juhász Gyula nem kevésbé tartotta annak, de már egy kicsit vitorábban sorolva a hiányokat: „A kultúra máza is hiányzik itten, édes máz, kávéház, színház és egyéb ház...”²³

A város fő-, avagy piacterének közepén áll a „kéttornyos egyházú nagyszerű jezsuita collegium” épülete, átellenben Gvadányi József házával.²⁴ A jezsuiták 1666–1672 között nyitották

¹⁹ Az Országos Magyar Gyűjteményegyetem alkalmazottainak névsora. *Az Országos Magyar Gyűjteményegyetem kiadványai*, 4. Budapest, 1927. 25–33.

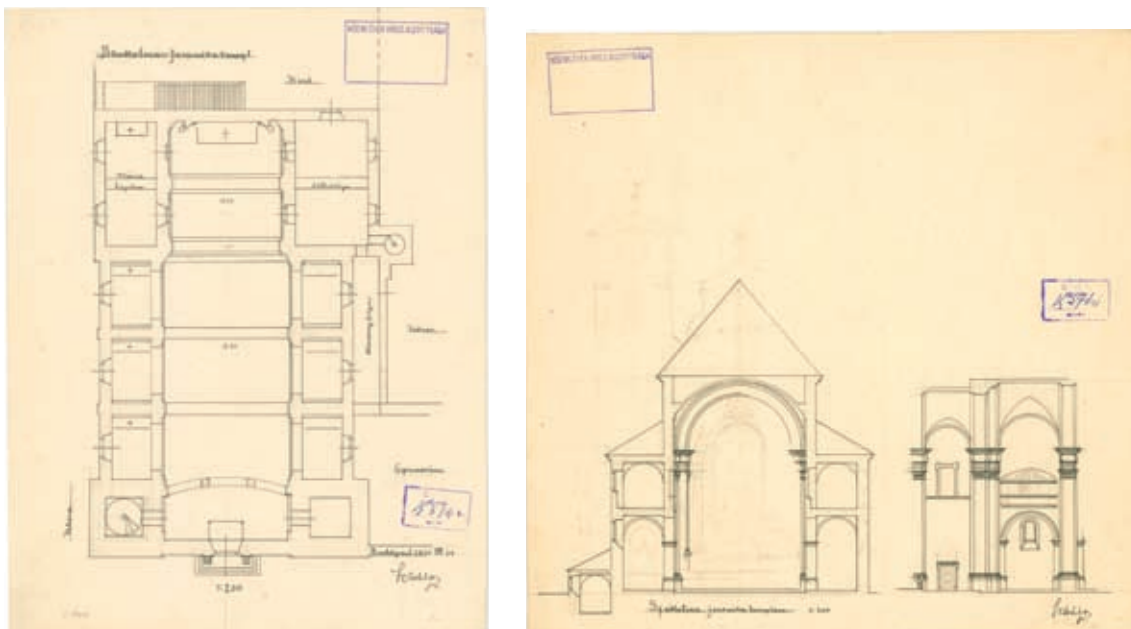
²⁰ *Magyarország vármegyéi és városai. Nyitra vármegye*. Szerk. Borovszky Samu és Sziklay János. Budapest, 1899. 47.

²¹ Resch Aurél (1879–1973) latin–görög szakos tanár. 1902-ben doktorált a budapesti tudományegyetemen. 1903–1906 között fogarasi, 1906–1907 szegedi, majd Budapest kőbányai tanárkódás után, 1911. szeptember 1-től 1918-ig a szakolcai gimnázium, 1932–1938 között a budapesti Kölcsey Gimnázium igazgatója volt. Szalatnai Rezső: Meghalt Resch Aurél. *Élet és Irodalom*, 1974. április 6. 6.

²² Resch Aurél Babits Mihálynak, Szakolca, 1912. március 24. *Babits Mihály levelezése 1911–1912*. Sajtó alá rend. Sáli Erika. Budapest, Magyar Könyvklub, 2003. 110.

²³ Juhász Gyula Babits Mihálynak, Szakolca, 1912. november 11-én. *Babits Mihály levelezése 1911–1912*. Sajtó alá rend. Sáli Erika. Budapest, Magyar Könyvklub, 2003. 223.

²⁴ Ipolyi Arnold: Fehérhegységi útiképek. *Vasárnapi Ujság*, 1860. március 18. 138.



1. kép. A szabolcai jezsuita templom alaprajza kereszt- és hosszmetsete, 1:200. Szezhlo Ottó felmérése, 1896. KÖH Tervtár, ltsz.: K 3741, 3742

meg szabolcai iskolájukat. Szelepcsényi György 1684-ben kelt végrendeletében juttatott alapítvány révén templom- és iskolaépítésre vásároltak telket 1693-ban. Római levéltári forrásokból ismert a templom 1690-ben készült terve, de ez a bécsi provinciális ellenkezése miatt nem került kivitelezésre. Végül is templomuk felépítése 1716-ig a refektórium bejáratáig jutott el és 1725-ben felszentelték. Szobrászati díszeit, berendezését rendi mesterek készítették. Iskolájuk 1729-re készült el. A rend feloszlata után a pálosok vették át, majd a ferencesek. Kisebb megszakításokkal 1801-ig működött, majd katonai kórházat helyeztek el az épületben. 1893-tól ismét iskola céljára használták. 1908-ban főgimnáziummá fejlesztették. 1918. november 6-ig működött.²⁵

A VKM 1896. június 18-án kérdést intézett a Bizottsághoz: „vajon a szabolcai gimnázium mellett levő roskadozó templom bír-e műemléki jelleggel vagy sem?” Elnöki úton Szezhlo Ottót, a MOB másodépítészt küldték a helyszínre, hogy vizsgálja meg a templom állapotát és tegyen jelentést.²⁶ Szezhlo már négy nap múlva a helyszínen volt, felmérte a templomot és jelentését 1896. július 24-én a MOB rendes ülésén terjesztette elő.²⁷ (1. kép) Ebből kiderül, hogy a: „templom épült 1720-ban és restauráltatott 1802-ben, szentélye 11.07 méter széles, hajója 12.50. Két mellékhajója kápolnákra van osztva, melyek felett még oratóriumok vannak elrendezve. Stílus szempontjából ezen korszaknak határozottan nagyszabású műemlékét bírjuk benne. [...] Elsősorban nevezendők a Mária kápolna mennyezetfestései, feltűnően üde és mély színezésüknél fogva, igen emlékeztetnek a Sz. János elefánti, hasonnemű, nagyobb mértékű mennyezetfestésekre, – melyeket Berghl föstötte. A templom egyéb részei meszelték. A vásznakra festett számos oltárkép, amennyire ezek porlepte, elhanyagolt állapotuk megvizsgálni engedte, elég jó karban vannak, de csak közepes

²⁵ Magyarország vármegyéi és városai. Nyitra vármegye. Szerk. Borovszky Samu, Sziklay János. Budapest, 1899. 259–260.; Bierbauer István: A Jézustársasági atyák magyarországi története. Kézirat. Budapest, 1929. KÖH Könyvtár, ltsz. 2306. II.: 101–102.; Aggházy Mária: A barokk szobrászat Magyarországon. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1959. II.: 257.; Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok. Ed. Ivan Rusina. Bratislava, Slovenská národná galéria, 1998. 412.; Peter Kresánek: Illustrated Encyclopaedia of Monuments Slovakia. Bratislava, Simplicitissimus vydavateľstvo, 2009. 94.

²⁶ MOB 1896/91.

²⁷ MOB 1896/111.

értékűek. Másodsorban említésre méltók a belső berendezés fafaragványai, nevezetesen a sekrestyében a szekrények díszítése, sajnos legnagyobb részt már töredékben. Szépek még a tölgyfa padok oldalfaragványai. A homlokrészeken, valamint a Mária-kápolna és sekrestyeajtók intarziákkal vannak díszítve. Az oratóriumok párkánydíszei és még több ezen korbeli ráma teljesen épek. A Mária-kápolnában függ egy főhercegi címeres szőnyeg (paszománt műben) sötétpiros szöveten kék és fehér paszománt koszorúval szegélyezve, alja azonban elrongyolódott. A festmények és berendezési tárgyak megvédése szempontjából annál is inkább fenntartandónak vélem e műemléket, mivel ezen fennmaradt elég jó karban lévő épületnek biztosítása most egy-két ezer forinttal keresztülvihető volna.” Lényegében csak a tetőzet szorul javításra. A MOB rendes ülése, amelyen Forster Gyula, a VKM képviselője elnökölt, úgy foglalt állást, hogy a jelentés „alapján a templomot, mint a jesuita építészetnek szép emlékét fenntartandónak javasolja, miért is a minisztérium felkérendő, hogy a vallásalap, mint kegyúr a fedelek kijavítását elrendelni méltóztassék addig is, amíg a templom eredeti rendeltetésének (a gymnáziumi ifjúság céljára) vissza fog adatni.”²⁸ Válasz a felterjesztésre nem érkezett, a templommal egyelőre nem is történt semmi.

Tizennégy év múlva Velics László kereste meg magánlevéllel Forster Gyulát.²⁹ Mint írta 1910. május 12-én „B. Barkóczy Sándor min. tanácsos úr”³⁰ felszólítására Szakolcán jártam, ahol az egykori jezsuita templomot megvizsgáltam. Ezt a kiváló műalkotást most mint hallom tornázó teremre szeretnék átalakítani. 1. E templom – mely 40 év óta nincs használatban – műszaki szempontból mostani siralmas dacára is Szakolcának legkiválóbb műemléke; stílszerű széparányú főhomlokzata az alsó piacnak valódi díszet kölcsönöz s a belső tektonikus tagolás pedig különös figyelmet érdemel. 2. A főoltár mint műalkotás oly becses, hogy napjainkban hasonló 20–25000 Koronáért is alig fogunk előteremteni. A főoltár a rongyos oltárképet leszámítva, bár elhanyagolt és piszkos, de egészen még ép állapotban van. Az 5–6 mellékoltár is, bár aránylag kisebb értékűek, mégis kevés megújítással bármely templomnak díszére válnának. Téves eljárás volna, főleg gazdasági szempontból ily nagyobb becsű műalkotmányokat egyszerűen lerombolni vagy félredobni.” Az épületet Forster és a MOB figyelmébe ajánlja megemlítve azt, hogy Zlinszky Lipót szerint, aki „tekinthetetlen szakolcai polgár” s jelenleg holics polgármestere, „e kiváló, bár már rég nem használt templomuk világi célokra való átalakítása egyszerűen botrányt tengetene.”³¹ Egy ilyen megoldás akkor még teljesen szokatlan volt a hazai műemléki gyakorlatban, s 1949-ig nem is volt rá példa.

A levél nyomán Éber László 1910. május 30-án felterjesztést fogalmazott Forster nevében a VKM-nek. Természetesen nem említette, hogy honnan származnak az információk s azt végképp nem, hogy Velics kinek az ösztönzésére ment Szakolcára. Csupán visszautalt Sztrehlo jelentése nyomán elődje, Czobor Béla által fogalmazott 14 évvel korábban tett felterjesztésre – amelyre nem jött válasz a minisztériumból, s „hiteles értesülésünket” említve szól Velics leveléről: „Mint idézett előterjesztésünkben előadni szerencsénk volt, a templom eredeti céljának visszaadása és gymnáziumi templomnak leendő felhasználása nem csak vallási és etikai szempontból, de a szép épület méltó fenntartása és a belső felszerelésből megmaradt részeknek a végpusztulástól való megmentése céljából is kívánatos és már műemléki szempontból sem tartjuk megfelelőnek, hogy a templom tornateremmé alakíttassék át.” Végül mielőtt „a templom fenntartására érdemleges javaslatot te-

²⁸ MOB 1896/112.

²⁹ Velics László, lászlófalvi, SJ (1852–1923) tanár. 1870-től Pozsonyban, majd Kalksburgban tanult. 1881-ben Kalocsán szentelték pappá. 1887-től haláláig a Bécs melletti Kalksburg jezsuita kolostorában tanított. Elsősorban egyházművészeti s a magyarországi jezsuiták történetével foglalkozó írásokat publikált. Életéről ld. P. Velics László S. J. visszaemlékezései 1852–1923. Sajtó alá rend. és bev. Gyenis András. Budapest, 1942. (Kiadványok Jézustársasága magyarországi történetéhez. Források, 3.)

³⁰ Br. Barkóczy Sándor (1857–1925) az államtudományok doktora, 1879-től dolgozott a VKM-ben, ahol 1904-től a középiskolai ügyosztályának vezetője volt. Amikor a VKM-ben rábízták a vallás- és tanulmányi alap kezelését, megszüntette az alapok földjeinek olcsó kiadását kormánypárti képviselők számára.

³¹ MOB 1910/410.



2. kép. A szabolcai jezsuita templom főhomlokzata. Éber László felvétele, 1910. KÖH Fotótár, ltsz.: 010.099 N

hetnék" tájékoztatást kér „az arra vonatkozó újabb tárgyalásokról és a tanulmányi alap³² mint kegyúr részéről rendelkezésre bocsátandó” fedezetről. Egy másik levélben természetesen Forster köszönetet mondott Velicsnek az információkért.³³

A „miniszter megbízásából” 1910. augusztus 4-én 59084 sz. alatt leirat érkezett, ami közölte, hogy Szabolca 3500 főt számláló katolikus hívei számára négy templom áll rendelkezésre: a r. k. plébániatemplom, a ferences templom, az irgalmas templom és az apácák temploma (az egykori pálos templom), s ezek „a hívek számára tökéletesen elegendők”. A plébánia-templom lévén a gimnázium közelében, az ifjúság rendelkezésére áll. A jezsuita templom „bár igen szép barokk stílusú épület oly rozoga állapotban van, belső berendezése is olyannyira hiányos, külső párkányzata, a boltozata hulladozik, úgy hogy már-már közveszélyes, helyreállítása pedig tetemes áldozatba kerülne annál is inkább, mert a templom igen nagy, hét oltára van, míg csak a gimnáziumi hitoktató funkálhatna benne. A temp-

lom helyreállítása nagy nehézségbe ütköztetné, szóba került annak lebontása, vagy átalakítása is. A szabolcai kir. kat. gimnáziumot ugyan is, amely eddig algimnázium volt fokozatosan főgimnáziummá fejleszttem, úgy, hogy a VII. osztály már ebben az évben megnyílik. Ennek folytán az eddigi épület bővítésre és átalakításra szorul. Erre a célra a szóban lévő jezsuita templomot is felhasználni szándékozom, olyképen, hogy annak előrsze lépcsőházzá alakíttassék át, maga a templom pedig földszintre és emeletre osztatnék fel, földszinti részben tornatermül szolgáljon a szükséges mellékhelyiségekkel, míg a földszintre építendő emeleten fűthető s így rossz időben és télen is használható kápolna helyeztetnék el, amely egyszersmind díszterem is volna, az oratóriumok pedig jobbra és balra kongregációi kápolnául volnának felhasználhatók; az emeleti kápolna tehát az ifjúság számára mindig rendelkezésre állna.” Az átalakítás költségeire s egy új internátus fel-

³² Az ún. Tanulmányi Alapot 1780-ban létesítette Mária Terézia az 1773-ban eltörölt jezsuita rend javaiból. 1790–1867 a Helytartótanács gondozta, majd a VKM felügyelő és ellenőrző bizottsága kezelésébe került. 1919 előtt közel 57 millió Korona volt a vagyona. 1911-től Forster Gyula volt a vallás- és tanulmányi alapokat ellenőrző bizottság elnöke. Ld.: Forster Gyula: *A tanulmányi alap hajdan és most*. Budapest, 1892.

³³ MOB 1910/410.

állítására „a törvényhozástól 400 000 K annuitásainak az elvállalását szándékozom kérni.” Majd következik a MOB sarokba szorítása: ha ugyanis a templom átalakítása kínálta megoldás „az épület műemlékjellegének fenntartása miatt” nem volna megvalósítható, akkor új tornaterem és kápolna létesítéséről volna kénytelen gondoskodni, ami „természetesen az előirányzott költségnek a templom céljaira fordítható részét tetemesen csökkentené. Ami ebből a költségből megmaradnak, azt – ha a templom műemlékül fenntartandó volna – hajlandó volnék a Bizottságnak rendelkezésére bocsátani, amennyiben a BIZOTTSÁG kötelezi magát, hogy a templomot a most említett összeg felhasználásával saját javadalma terhére használható karba helyezi és mint műemléket jó karban fenntartja.” A MOB sürgős választát várva még hozzáfűzte: akár lebontják a templomot, akár „az említett módon átalakítják, még mindig jobb, mintha az a mai botrányos állapotban marad”, mert a „jelenlegi piszkos és rozoga állapotban csak szégyen a magyar államnak.”

Éber először egy igen megengedő választ fogalmazott 1910. augusztus 17-én. Eszerint a legelőnyösebb az eredeti funkció visszaállítása volna, „miután azonban Szokolcán erre szükség nincsen, kétségkívül a legkedvezőbb megoldás, ha a templom a leiratban kifejtett célra átalakítatik, mert ha az egyházi használaton kívül s pusztán mint műemlék tartatik fenn [...] ismét az elhanyagolás és pusztulás eshetősége állna fenn”. A MOB pedig csekély javadalmából nem tudná méltó állapotban fenntartani, tehát nem tehet észrevételt az átalakítás ellen, de kéri, hogy a templom „szép homlokzata illő módon helyreállítva jelenlegi alakjában hagyassék meg, hogy a régi berendezés megmaradt darabjai kegyeletes módon fenntartassanak”. Továbbá, hogy a MOB munkatársát vonják be az átalakítási munkák előkészítésébe és az épület műszaki felvételét és fényképeit a bizottság megkaphassa. Forster azonban vastag barna írónnal áthúzta mindezt, és két nap múlva egy egészen más tartalmú felterjesztés született. A MOB közli, hogy a „magas leiratnak meg-



3. kép. A szokolcai jezsuita templom belső tere a főoltár felé.
Éber László felvétele, 1910. KÖH Fotótár, ltsz.: 010.100 N

felelően sürgősen végrehajtottuk volna véleményünket a Magas Minisztérium elé terjeszteni, ámde egyrészt még nem vagyunk a templomra vonatkozó kimerítő adatok és felvételek birtokában, másrészt a kérdés fontossága miatt mellőzhetetlennek tartjuk, hogy az a nyári szünet után bizottságunk ülésében tárgyalassék [...] a leirat tartalmából kitűnik, hogy érdemleges javaslatunk előterjesztése még némi haladékot megvár.”³⁴

Éber 1910. szeptember 27–29. között Szakolcán járt, megszemlélte a templomot és 12 db fényképet is készített. (2–8. kép) Jelentését a MOB 1910. október 15-én tartott ülésén adta elő, aminek nyomán felterjesztés született a Magas Minisztériumnak Éber fogalmazásában s Forster kisebb javításaival:³⁵ „Az immár rendelkezésünkre álló adatokból és felvételekből mai napon tartott ülésünkben arról győződünk meg, hogy az 1725-ben épült és sok viszontagságon keresztülment templom hazánkban a jezsuita építkezés legjellegzetesebb és legfigyelemreméltóbb alkotásai közé tartozik. A templomnak mint műemléknek fenntartását annál inkább szükségesnek tartjuk, mert az szerkezetiileg tökéletes módon épült fel és lényegében nincs oly rossz sorban, mint az erőszakosan megrongált, gondozatlan és elhanyagolt mai állapotában látszik, sőt a templom nagyságához arányítva nem is túlságos költséggel méltó karba volna hozható. Mielőtt azonban a helyreállítás módja és költségei iránt érdemleges javaslatunkat előterjeszthetnők, szükséges, hogy az épület jövő rendelkezése iránt végleges határozat hozassék, mert előre látható, hogy ha az épület csak mint műemlék állíttatnék helyre, de gyakorlati célt nem szolgálna, éppen a használatlanság következtében csakhamar ismét elhanyagolt állapotba kerülne. A magas miniszteri leiratban körvonalazott terv szerint leendő átalakítás kétségkívül nagy hasznára válnék a gimnásiumnak és tagadhatatlan, hogy az által a templomépület anyagi fennmaradása is biztosíthatnák, bátrak va-



4. kép. A szakolcai jezsuita templom belső tere a karzat felé.
Éber László felvétele, 1910. KÖH Fotótár, ltsz.: 010.105 N

³⁴ MOB 1910/705.

³⁵ MOB 1910/854.

gyunk azonban hangsúlyozni, hogy az épületnek földszintre és emeletre felosztása éles ellentétben állana annak egész belső szervezetével, megkapó térhatását tönkretenné és azoknak a szép berendezési tárgyakkal pusztulását is maga után vonná, melyek a hosszú elhanyagolás és kifosztás után még megmaradtak. Hogy a templom mint műemlék fenntartassék, erre nézve csak azt a lehetőséget tartjuk valóban célravezetőnek, ha az, mint folyó évi május 30.-án 410. szám alatt kelt jelentésünkben is javasolni szerencsénk volt – méltó karba hozva eredeti rendeltetésének adatik vissza, még akkor is, ha a szakolcai viszonyok között ez nem is mondható szükségesnek. A szép templom, mint műemlék, csak így juthatna ismét érvényre és csak így szűnnék meg a magas miniszteri leiratban is kiemelt »botrányos állapot« gyökeresen, mely állapot előidézése a tulajdonos alap³⁶ terhére esik. Tisztelettel javasoljuk tehát, hogy a fennforgó nehézségek mellett is a kérdést az előadottak értelmében magas figyelmére méltatni és a magas miniszteri határozatot bizottságunkkal közölni méltóztassék, hogy a teendők iránt érdemleges javaslatunkat előterjeszthessük.”

A MOB tehát kitarzott eredeti álláspontja mellett, de a kör itt bezárult; a MOB evvel kivédte azt a csapdát, amit a korábbi leirat állított avval, hogy ugyan ad pénzt – egy meghatározatlan nagyságú maradványpénzt – az épület helyreállítására, ha a funkciótlan épületet a MOB a továbbiakban fenntartja – meghatározatlan ideig – saját költségvetése terhére. Csakhogy a MOB az ilyen és ehhez hasonló megoldások terheit akkor már évek óta nyögte, pl. a zólyomi és vajdahunyadi vár esetében, vagy a millenniumi emlékművekkel, amelyek fenntartására és reparálására ugyan elegendő pénz sosem jutott, de a fenntartás napi gondjaiból annál több, kiváló szakemberek energiáját emésztve fel.

1911. január 16-án arról értesült a MOB, hogy Jakab Árpád műépítész³⁷ már 1910-ben megbízást kapott a katolikus gimnázium átalakítási munkáira, s mint az építész levelében írta: „egyidejűleg felhívtam, hogy a szóban levő templom műemléki jellegére való tekintettel a nagytekintetű Orsz. Bizottsággal lépjek érintkezésbe. A múlt hónapban eszközölt felmérés alapján, jelenleg a régi állapot megrajzolása folyamatban van”, s miután Kopcsay János³⁸ főgimnáziumi igazgató arról informálta, hogy a MOB kiküldöttje fényképfelvételeket készített, kéri azok rövid hasz-



5. kép. A szakolcai jezsuita templom egyik mellékoltára. Éber László felvétele, 1910. KÖH Fotótár, ltsz.: 010.101 N

³⁶ Ti. a tanulmányi alap.

³⁷ Csak néhány munkája ismert, azok is 1900–1914 közötti időszakból: 1900: Kőbánya, Liget u. 40.: lakóház; 1903: Kassa, Jakabpalota; 1904: Eperjes, ev. konviktus (Jakab Gézával); 1908: Vírányosdűlői Tisztviselő Lakházépítő Szövetkezet lakóházai; 1914: Mezőköved, gimnázium; Budapest II., Érmelléki u 9.: villa.

³⁸ Kopcsay János (1845–?), görög–latin szakos tanár. 1870-ben végzett a pesti egyetemen. 1871-től tanított Szakolcán, 1895-ben nevezték ki a gimnázium igazgatójává.



6. kép. A szabolcai jezsuita templom egyik mellékkápolnája.
Éber László felvétele, 1910. KÖH Fotótár, ltsz.: 010.104 N

nálatának engedélyezését. Közli, hogy terveit a MOB-nak be fogja mutatni. A MOB 1911. január 20-án a kért fényképeket megküldi, s közli, hogy majdan bemutatandó terveiről és költségelő-irányzatáról elő fogja terjeszteni véleményét a VKM-nek.³⁹

Néhány nap múlva 1911. február 10-én megérkezett a VKM miniszter 1911. január 26-án kelt rendelete (119606/1910), közölve, hogy a MOB javaslatát elfogadta: a „templomot mint műemléket fenntartani s eredeti rendeltetésének visszaadni kívánom.” Azt is tudatja, hogy a gimnázium átalakításával s egy kisebb internátus létesítésével Jakab Árpád budapesti építész bízta meg, aki nek tudomására hozta, hogy a templom restaurálásának kérdésében a MOB „szakvéleménye irányadónak lesz tekintendő”. A munka összköltségeire szánt 400 000 K-nak „csakis azon részét fordíthatom a templom restaurálására, amely az átalakítási stb. igények teljes kielégítése után fennmarad.” Kérdezi, hogy a „restaurálás céljaira a műemlékek fenntartására rendelt javadalom mily összeggel járulhat hozzá.” A MOB 1910. február 15-én közölte, hogy „a tervek és költségvetések tárgyalása, valamint az engedélyezett 400 000 koronából a templom fenntartására szolgáló fedezet ismerete előtt még hozzávetőleges jelentést sem terjeszthetnének elő, miért is kérjük a Magas Minisztériumot ezen fedezet iránt bizottságunkat tájékoztatni s megengedni méltóztassék, hogy a fedezet ismerete és a helyreállítás ügyének érdemleges tárgyalása alkalmából mutathassuk be javaslatunkat.”⁴⁰ A MOB megint nem ment jégre, ugyanis a maradvány összegét nem határozta meg a leirat, s ha a MOB előzetesen kötelezettséget vállal, akkor egy kis maradvány esetén a saját javadalmából kell kiegészítenie a hiányzó részt.

És az idő igazolta a félelmet, mert 1911. szeptember 27-én a *Vállalkozók Lapja* az alábbi árlejtési hirdetményt közölte: „Főgimnázium és internátus Szakolcán. – A vallás- és közoktatásügyi minisztérium a – Jakab Árpád műépítész tervei szerint – építendő kir. kat. főgimnázium és internátus 294 986,96 koronával előirányzott felépítésének tárgyában október 21-én d. e. 11 órakor versenytárgyalást tart. Az ajánla-



7. kép. A szakolcai jezsuita templom szószéke és két mellékoltára.
Éber László felvétele, 1910. KÖH Fotótár, ltsz.: 009.946 N

³⁹ MOB 1911/36.

⁴⁰ MOB 1911/98.



8. kép. A szokolcai jezsuita templom sekrestyeszekrényei.
Éber László felvétele, 1910. KÖH Fotótár, ltsz.: 010.280 N

tott, s amikor 1913. április 22-én Velics László magánlevélben ismét Forster Gyulához fordult, hogy „Kegyeskedjél kérlek pár sorral tudatni, hogyan áll a dolog az egykori jezsuita-templommal Szokolcán? Néhány éve a városnak ezt a fődíszét szeretnék volna tornateremi célokra lebontatni, s akkor a Kultuskormány – vagy igazabban az Orsz. Műemlékek Bizottsága megakadályozta e számításokat. Történt-e valami a templom restaurálására nézve?” – akkor Éber és Forster nem tehetett mást mint beszámolt az addig tett – lényegében eredménytelen – lépésekről.⁴³

A gimnázium átépítése elkészült, s a háború miatt függőben maradt ügyét mindenki elfelejtette, kivéve az iskola igazgatóját Resch Aurélt és Forstert.

tokat október 20-ának déli 1 órájáig kell leadni.”⁴¹ Tehát az épület felszerelésére nagyjából 100 000 K maradt, ami a korabeli árakat tekintve minimalizálta volna a templom felújítására maradó összeget. És így is lőn. Mert 1912. december 16-án kézhez kapta a MOB Jakab Árpád elkészült terveit és költségvetését. Az ügyet az 1913. január 14-én tartott rendes ülésben tárgyalták s úgy határoztak, „hogy csak oly munkák fogatosítandók, amelyek minden átalakítás mellőzésével tisztán az épülethez mai alakjában fenntartása szempontjából feltétlenül szükségesek, míg oly munkákra nézve, amelyeket különösen a templomnak istentiszteleti célra leendő átadása okvetlenül igényelne, pótlólag akkor lesznek előirányozhatók, midőn az épület eredeti rendeltetésének vissza fog adatni. E határozat következtében oly kéressel van szerencsénk a bemutatott költségvetést visszacsatolni, hogy szigorúan a legszükségesebb fenntartási munkákra szorítkozó újabb költségelőirányzatot – lehetőleg a tekintetes Uraságod szíves értesítése szerint rendelkezésre álló 10–12 000 korona keretén belül – bizottságunknak bemutatni szíveskedjék, minek megtörténte után a munka fogatosítása iránti javaslatunkat a vallás- és közoktatásügyi minisztérium elé fogjuk terjeszteni.”⁴² A minisztérium azonban hallga-

⁴¹ *Vállalkozók Lapja*, 1911. szeptember 27. 10.

⁴² MOB 1912/1002.

⁴³ MOB 1913/324.

Forster, mint a vallás- és tanulmányi alapokat ellenőrző bizottság elnöke ugyanis Szakolcára kényszerítette a középkori plébániatemplom restaurálása miatt. Erről értesült Resch Aurél és 1917. május 10-én felajánlotta „tartózkodása idejére hivatalos vendégszobánkat, házunk vendégszeretetét és minden kényelmét”. Mint írta: „A háborús viszonyok tartottak vissza attól, hogy a modern főgimnáziummá átalakított jezsuita-kollégium elkészülte után eredeti programom szerint a templom restaurálásának ügyét napirenden tartsam. Az épület állékonyságának biztosítására sikerült Justh Ferenc⁴⁴ Öméltósága közbenjöttével 4000 korona körüli összeget kapnom, de mielőtt felhasználhattam volna, a nm. Minisztérium a pénzt, mint nem múlhatatlan szükséges kiadást, visszakövetelte hivatkozván a háborús viszonyok parancsolta takarékosagra. Előreláthatólag sok idő fog elmúlni, míg a szép templom restaurálására sor kerül. Az építészeti oldala a kérdésnek a kényszerítő körülmények miatt halasztást szenvedhet, de kár a belső berendezés egynehány darabját a por, az időjárás s a gondozatlanság prédájává tenni. Elsősorban a hatalmas barokk szószékre gondolok, másodsorban egynehány intarziás gyöntatószékre s 3 remekmívű ajtóra, amelyeket a szű és a nedvesség évről-évre jobban megrongálnak, harmadsorban egy pár óriási oltárképre, amelyek ha nem is műtörténeti becsűek, mégis érdekes adalékai a XVIII. század végén kultivált kolostori piktúrának.” Resch igazgató terveiről is beszámolt: „a megmozgatható tárgyakat innen el kellene vinni s megfelelő milieube helyezni. restaurálás esetén a templom belsejét kimeszeltetném vagy chamois-színre festetném, hogy hangversenyeremnek, főgimnáziumi aulának lehessen használni. Az oldal-mélyedéseket vasráccsal zárnám el, s bennük múzeumszerűen helyeznék el helyi vonatkozású tárgyakat. Szóval kultúrpalotaszerű jelleget kívánnék az interieurnek adni. Evvel ezen az exponált határszéli vidéken szép bástyát s mementót állítanék a fejüket minduntalan felűtő magyarelles tendenciáknak.” Közölte azt is, hogy az „elkészül tervek Jakab Árpádnál vannak.” Forster válaszában reményét fejezte ki, hogy hamarosan módjában lesz meglátogatni az épületet, melynek méltó fenntartásáért mindent meg fog tenni.⁴⁵

Aztán 1917. július 25-én robbant a bomba. Forster ugyanis járt a helyszínen s hazatérte után ideges, szálkás írásával dörgedelmes feljegyzést intézett Éberhez:

„Felvilágosítást kérek, hogy a szakolcai templom ügye miért nem tartatott nyilván? sem a minisztérium, sem Jakab építész irányában?

Az 1911/36 sz. szerint Jakabnak fényképek küldettek. Az elismerési íven két helyen is üresen maradt, hogy hány darab.

Az 1912/1002 számú íven hasonlóképpen! Kérem azok felmutatását.

A szakolcai jezsuita templom esete sajnálattal szaporítja a többé jóvá nem tehető számát. A mai állapot siralomra méltó! VI/25. Forster.

Dr. Lux biz. tag úr a teendő megállapítása céljából sürgősen kiküldetett. 917 júl. Éber⁴⁶
Lux Kálmán 1917. július 7-én beadta jelentését (ezt azonban kiselejtezték), s hamarosan elkészült a felterjesztés is. Az iraton Forster utasítása olvasható: „Nem ártana Lux úr jelentését csatolni, melybe azonban kérném belevenni részéről azt, hogy miután én egészen más célból a plébániatemplom miatt voltam Szakolcán, konstataáltam a jezsuita-templomra a botrányos állapotot és kértem Lux urat, hogy haladéktalanul tegyen javaslatot. Forster.”⁴⁷ (Valószínűleg az iskola igazgatóját akarta védeni a VKM esetleges retorziójától, másrészt nem a MOB elnökeként, hanem a vallás- és tanulmányi alapokat felügyelő bizottság elnökeként, eleve magasabb szintről próbálta kimozdítani a megrekedt ügyet, arról nem is beszélve, hogy hivatalból tudnia kellett volna a dolgokról, de a minisztérium megkerülte.) 1917. július 17-én elkészült az Éber által fogalmazott

⁴⁴ Justh Ferenc a VKM IX. ügyosztályának, azaz a közalapítványi igazgatóságának vezetője volt.

⁴⁵ MOB 1917/299.

⁴⁶ MOB 1917/507.

⁴⁷ MOB 1917/508.

felterjesztés, amibe itt és utóbb is jelöljük kurzívval Forster toldásait: „Több mint húsz évvel ez előtt, 1896. évi július 24.-én tartott ülésünkben 91/1896. szám alatt tettünk első ízben javaslatot a szakolcai kir. kat. főgimnáziumhoz tartozó egykori jezsuita templomnak lehetőleg istentiszteleti célra leendő felhasználása és méltó karba hozása iránt. E javaslatunkat 1910. évi május 30.-án 410/1910. szám alatt megújítván, ugyanaz évi augusztus 4.-én 59084. okm. szám alatt kelt leirat-ra augusztus 19.-én 705. szám előzetes, majd október 15.-én tartott ülésünkben 854 sz. alatt részletes javaslatot terjesztettünk elő. A következő év elején Jakab Árpád műépítész, aki a főgimnázium helyreállítására megbízást nyert, a bizottságunknál meglevő fényképeket kölcsön kérte és az átalakítási munkák tervének bemutatását kilátásba helyezte. Erről a magas Minisztérium 1911. évi január 26.-án 119606/1910 szám alatt azzal értesítette bizottságunkat 854/1910 sz. alatt tett jelentésünkre hivatkozással, hogy a templomot mint műemléket fenntartani és eredeti rendeltetésének visszaadni kívánja, *a templom restaurálásának kérdésében a nevezett műépítész által bizottságunk véleménye tekintendő irányadónak.* A nevezett műépítész az 1912. év december havában mutatta be bizottságunknak a helyreállítási terveket és költségvetést, amelyeket 1913. évi január 13.-án tartott ülésünkben tárgyalunk s Jakab építésszel bizottságunk ama határozatát közölve, hogy csak oly munkák foganatosítandók, amelyek minden átalakítás mellőzésével tisztán az épületnek mai alakjában fenntartása szempontjából feltétlenül szükségesek, míg oly munkákra nézve amelyeket a templomnak istentiszteleti célra leendő átadása okvetlenül igényelne, pótlólag lesznek előirányozandók, midőn az épület rendeltetésének vissza fog adni, – felkértük őt, hogy szigorúan a legszükségesebb fenntartási munkákra vonatkozó újabb költségelőirányzatot – lehetőleg a nevezett műépítész értesítése szerint e célra rendelkezésre álló 10–12.000 korona keretén belül – bizottságunknak mutassa be, hogy a munkák foganatosítása iránt javaslatunkat a Magas Minisztérium elé terjeszthessük. Ez azonban nem történt meg *és semmiféle tudomást nem nyertünk arról, hogy Szakolcán a építkezések és átalakítások munkálatai foganatba vétettek.* A templom fenntartása érdekében semminemű intézkedés nem történt, sőt – mint azt múlt hónapban Szakolcán tartózkodván – a legnagyobb megütközéssel tapasztaltam, nem csak maga az épület jutott mind elhanyagoltabb állapotra, hanem a templom régi berendezésének tárgyait, szép oltárokat, szobrokat, sekrestyeszekerényeket, amelyeket bizottságunk előadója 1910. évben lefényképezett és az azóta elhunyt igazgatónak gondjaiba ajánlott, teljesen megokolhatatlanul, sőt érthetetlen módon erőszakosan megcsonkítottak, szétromboltak, elpusztítottak, *a kriptát feltörték, a fedőkőnek felét elhurcolták, a sekrestyét, melyből gyönyörű berakott ajtók vezetnek a templomba, faskamrává tették, a templomi berendezési tárgyak jelentékeny részét elhordták. Ha háborúban ellenség pusztította volna Szakolcát, szomorúbb és – sajnos – reménytelenebb nem lenne a helyzet, mint a mostani, amelyben kérdés tárgyává tettett, nem kellene-e a templomot annak veszélyes állapota miatt lebontani. Valóban borzalmas, hogy a tanulmányi alap tulajdonában levő a főgimnáziumhoz tartozó templom és műemlék ily állapotba jutott!* Sürgős intézkedés szükséges, hogy ami még megmaradt, gondosan megőriztessék.

Ami magát a templomot illeti, tekintetbe véve, hogy annak veszélyes állapota miatt már lebontása is szóvá tettett, dr. Lux Kálmán építész azonnal kiküldetett, hogy a műemlék állapotát vizsgálja meg és a tapasztalatakról jelentést tegyen. Az általa megejtett vizsgálat eredménye az, hogy bármily nagy fokú elhanyagoltság képét nyújtja az épület, *a templom lebontásának eszméje már elejtendő azért is, mert ez a legszomorúbb világot vetne a nem menthető mulasztásra. Dr. Lux szerint a rongált cserépfedés sürgősen kijavítandó, a tornyok elmállott és hulló félben levő párkányvakolata és a pillérfejek díszei, nehogy leszakadásuk a járókelőkre életveszéllyel járjon,* eltávolítandók, a boltozatok rései beboltozandók. Az emeleti karzaton létesített kápolna kéményének túl keskeny füstcsatornája van, miért is nagyobb keresztmetszetű új kémény felfalazása szükséges, és a kémény rendes tisztításáról is kell gondoskodni. A szomorú sorsra jutott becses műemlék legalább

a felsorolt kisebb munkák foganatosítását sürgősen *követeli*, miért is a nevezett műépítésszt megbíztuk, hogy azok megindítása iránt haladéktalanul intézkedjék és e munkára és azok költségére nézve jelentésünket pótlólag bemutatni nem fogjuk elmulasztani.”

Forster azonban saját hatáskörében, a „műemlékek számla terhére” azonnal elrendelte a tetőzet javítását a MOB kipróbált művezetője Nagrand Mihály irányításával, igaz a fedőcserepet és állványzatot is a közeli Morva vidékről kell beszerezni.⁴⁸

1917. július 30-án megérkezett a Magas Minisztérium leirata is, de nem Forster Gyula v. b. t. t., a MOB elnökének, hanem Forster Gyula v. b. t. t. úrnak, mint a vallás- és tanulmányi alapra felügyelő időleges bizottság elnökének címezve. A leirat közli, hogy a templom helyreállítására 1912-ben Boldoghy Gyula vállalkozó készített költségvetést, melyet Jakab Árpád építész 65 761 K 66 fillére helyesbített s a MOB-nak betérjesztett. „A műemlékek bizottsága a jelentés szerint akkor ez ügyben lépéseket nem tett.” Jakab Árpád e jelentésével egyidejűleg a templomon végzendő legszükségesebb munkákra egy 23 416 K költségvetést is felterjesztett. „Mint hogy egyrészt ezen összeg sem állt rendelkezésre”, másrészt a szakolcai rendőrkapitányság „a külső tatarozásoknak közbiztonsági szempontból leendő teljesítését sürgette”, Siklós Árpád közalapítványi felügyelő, okleveles építész és a helyszíni szemle nyomán 4000 K a gimnázium igazgatójának kiutaltatott. A három vállalkozó által benyújtott ajánlatot azonban a Nyitrai Államépítészeti Hivatal megbízhatatlannak minősítette, ugyanakkor javasolta Harminc Mihály⁴⁹ budapesti vállalkozó megbízását, aki 14734 K összegben kész volt elvállalni a munkát. Ezt azonban a 1915-ben a VKM nem fogadta el és az „építészeti hivatal tudomására hozatott, hogy a munkát a háború megszűntéig elhalasztandónak határozatott el”, mivel az „államépítészeti hivatal jelentése szerint” az épület állapota közbiztonságot nem veszélyeztet. A leirat mellett található az 1914. február 5-én tartott helyszíni szemle jegyzőkönyve mely az alábbi tényközléssel kezdődik: „A Nagyméltóságú minisztérium 135869/913 sz. a. kelt utasításának megfelelőleg, a templom a fenntarthatóság, vagy elbontás szempontjából megvizsgáltatott.” Mindez az után, hogy – mint erre a jegyzőkönyv is hivatkozik – a templomot a MOB fenntartandó műemlékké nyilvánította s a „Magyarország Műemlékei III. kötet 297. oldala szerint” is fenntartandó.⁵⁰

Forster nem késik a válasszal, de ebben az esetben a szokottnál is radikálisabban nyúl bele Éber fogalmazványába. Nem csak tételelesen cáfolja a Magas Minisztérium állításait, de lényegében a MOB megkerülését, azaz a törvény és saját határozatai figyelmen kívül hagyását, és ellentmondásos intézkedéseket ró fel felettes szervének: „*annál kevésbé, mert a Magas Minisztérium 11906/1910 sz. alatt kijelentette, hogy a templomot mint műemléket fenntartani és eredeti rendeltetésének visszaadni kívánja, minélfogva azon a szükséges helyreállítás foganatosíttatni fog. Bizottságunknak még csak sejtelve sem volt arról, hogy a fenntartással ellenkező intézkedések tétetnek, és nem csak a templomnak eredeti rendeltetésére visszabocsátása iránt nem indított eljárás, hanem isteni tiszteleti felszerelvényeiből megfosztatik, hanem a Mária Terézia által isteni tiszteleten megjelenés végett gyakran látogatott templom lebontásának kérdése tárgyalatik anélkül, hogy erről az illetékes osztályok tudnának, s a műemlékek bizottsága, és a vallás- és tanulmányi alapok ellenőrző bizottsága meghallgattatnék. Sőt bizottságunk még akkor sem értesítetik mikor a Magas Minisztérium alapítványi osztálya 1914. február 5-én kelt jegyzőkönyve szerint a templom fenntartásának vagy lebontásának tárgyalására utasíttatik.*”⁵¹

⁴⁸ MOB 1917/589.

⁴⁹ Milan Michal Harminc (1869–1964). Szerk. Hadik András, Ritoók Pál. Budapest, Országos Műemléki Felügyelőség Magyar Építészeti Múzeuma, 1992.

⁵⁰ 1917/603.

⁵¹ Ld. az 1914. február 5-én Siklós Árpád. kir. közalapítványi igazgató és Resch Aurél főgimnáziumi igazgató által – már említett jegyzőkönyvet. MOB 1917/603.

Ez a rideg tényállás.

Azóta, hogy az állami építészeti hivatal jelentette, hogy veszély nincs s a helyreállítás a hadiárlapot megszüntéig elhalasztható, több mint két év telt el és az állapot annyira rosszabbodott, hogy mind a műemlék fenntartása, mind a közbiztonság szempontjából halaszthatatlanul sürgős intézkedés volt teendő azon oknál fogva is, mert Szakolcán minden oldalról megnyilvánult az aggodalom, hogy a tornyok némely részeinek lehullása a járókelők életét veszélyezteti.

Éppen ezen oknál fogva a folyó évi 508. szám alatt kelt jelentésünk szerint elsősorban szükséges munkák házi kezelésben foganatosítása iránt intézkedtünk és kiküldött munkavezetőnk jelentése után a végzett munkáról s azok költségeiről bizottságunk is a Magas Minisztérium elé fogja terjeszteni jelentését.”⁵²

Közben Forster 1918. január 5-én – valószínűleg egyre kilátástalanabbnak látva a helyzetet – kísérletet tett a templom Szent Tamás-szobrának az Iparművészeti, illetve Szépművészeti Múzeumban történő elhelyezésére.⁵³ Még abban a hónapban két leiratot is küld a VKM. Az egyikben közli, hogy a templom fenntartási munkáira 1121 K 88 f utalt (ez valószínűleg a cserépfedés javításának összege), de a tervezett helyreállítás költségeit a vallásalap terhére nem vállalja.⁵⁴ Majd 1918. január 27-én Neményi Imre⁵⁵ államtitkár közli, hogy az 1917/508. és 603. sz. a. kelt jelentésekben „ismertetett intézkedései [!] érdemben csak akkor lesz lehetséges döntenem”, ha az elvégzendő munkák részletes költségvetését a MOB bemutatja, aminek „sürgős eszközésére ezennel felkérem”.⁵⁶ Az ügy a MOB 1918. május 29-én tartott rendes ülése elé került, illetve ennek alapján készült a VKM-nek küldött válasz,⁵⁷ ami avval az aprósággal kezdődik, hogy a VKM 1121 K 88 fillért már az elmúlt év novemberében egyszer kiutalta. Mintha diszkrét figyelemzetetés lenne arra, hogy hova vezet, amikor egy ügy a különböző minisztériumi államtitkárságok között hanyódik. A MOB kitart amellett, hogy a templom helyreállítása „a viszonyok javultával az elháríthatatlan feladatok közé tartozik annak legalábbis oly karba helyezése, hogy annak állapota ne lehessen vád a tulajdonos tanulmányi alap és annak kezelője ellen akkor, midőn a törvény parancsolja ezen műemléknek megóvását és fenntartását” Annak ellenére, hogy miniszteri határozat született a templom használatbavételére, mégis „külön kápolna létesített és a templom nem csak az egyházi jellegének visszaállítására, ha szűkebb használat céljából is, nem történt intézkedés, hanem a templom egykori berendezéséhez, felszereléséhez tartozó tárgyak legnagyobb részben eladományoztattak, részben erőszakos módon megcsönkítettak [...] Bizottságunk mai napon tartott üléséből egyhangú határozat alapján van szerencsénk a magas Minisztériumot kérni, hogy a templomot eredeti rendeltetésének éppen a fenntartás szempontjából legalább oly mértékben visszaadni méltóztassék, hogy abba a gimnáziumi *Veni Sancte és Tedeum* és a felséges királyi párért mondandó ünnepélyes misék tartassanak meg. Az a körülmény, hogy a hitélet szempontjából elegendő templom van, nem lehet ok arra, hogy az épület eredeti jellegével sem összeegyeztethető cél szolgálatába bocsájtassék vagy éppen – noha a város egyik fő díszé – a pusztulásnak adassék át. Ha nem is tarthatnék a templomban naponként istentisztelet, az egyházi jelleg visszaadása legkielégítőbb biztosítéka lenne a műemlék fenntartásának és gondozásának.” Ilyen körülmények között helyreállítási tervet ugyan lehet készíteni, de költségvetést a jövőendő funkció meghatározása nélkül, s az adott viszonyok között nem. Végezetül a MOB felhívja a VKM figyelmét a berendezési tárgyak áldatlan állapotára: „A főgimnázium jelenlegi igazgatója egyes tárgya-

⁵² MOB 1917/603. 1917. augusztus 11.

⁵³ MOB 1918/13. [iktaratókönyv]

⁵⁴ MOB 1918/35. [iktaratókönyv]

⁵⁵ Neményi Imre (1863–1942) bölcsészdoktor. 1896-tól a VKM-ben a polgári iskolák, szakoktatási intézmények és a tanítóképzők ügyeit intézte, mint a VI/a, illetve VI/b osztály vezetője, miniszteri tanácsosi, utóbb államtitkári rangban.

⁵⁶ MOB 1918/35. [iktaratókönyv] 1918. január 16. és MOB 1918/110. 1918. január 27.

⁵⁷ MOB 1918/410.

kat, bútorokat, szobrokat, képeket a templomból a gimnázium épületébe vitetett át és azok az intézet kápolnájában és az igazgatói irodában elhelyezve a pusztulástól meg vannak óva, mindaddig, míg a templomba visszahelyezhetők lesznek. Másképpen áll a dolog azonban a még meglévő oltárokból eltávolított festményekre és szobrokra nézve, melyek a templom feldúlt kápolnájában vannak elhelyezve, hol a betört ablakokon át behatoló nedvesség folytán biztos enyészetnek néznek elébe.⁵⁸ E festmények és szobrok ugyan nem elsőrendű művészeti alkotások, mégis szükséges hogy addig is, míg kellő karba helyezve eredeti helyüket újból elfoglalják, megfelelő száraz és biztos helyen őriztessenek meg. Ugyancsak a kápolnában elrozsadásodva hever egy XVIII. századbeli céházszlő gazdag kovácsoltvas veretekkel díszített rúdja, mely iparművészeti értékénél fogva az Orsz. Iparművészeti Múzeumnak lenne átadandó. A templomban lévő és *a sekrestyébe nyíló* három ajtó, mely igen szép intarziadísszal és veretekkel van díszítve, eddig csak csekély mértékben van megrongálva, mégis fel lenne hívandó a főgimnázium igazgatója, hogy annak megóvásáról felelősség mellett gondoskodjék és a sekrestyének fakamrául szolgálása, melynek a sekrestyeszekrények már áldozatul estek, – megszüntetessék.” Az információk első kézből származtak, ugyanis Éber László 1916 nyarán hosszabb időt töltött a megyében a „a műemlékek összeírásával és feldolgozásával”.⁵⁹

Erre a felterjesztésre azonban már semmi válasz nem érkezett, de az épület megmenekült. Üresen állt majd száz évig. Restaurálása 2011 novemberében fejeződött be. Jelenleg hangverseny- és színházterem.

„hol annyi gúnnyal nézett egymásra az ostromló és ostromlott, ma tehénistállók, szénaszérűk és bognárműhely foglalja el” – Szigetvár

Egy váratlan s valószínűleg kellemetlen beszélgetés nyomán fordult a MOB figyelme a szigetvári vár felé. A csendes – akkor még – Somogy megyei kisváros fő nevezetessége az Almás patak árterén épült ún. Zrínyi-vár. Eredetileg a Szigeti család a 14. század végén emelt itt kisebb, négyzetes alaprajzú várat. A 15. században palánkokkal erősítették, majd a mohácsi csatát követően Török Bálint erősítette. 1566 augusztusában Zrínyi Miklós egy hónapos ostrom után „önfeláldozó kirohanással” vetett véget a török elleni reménytelenné vált küzdelemnek. 1689-ben még megerősítették, de hamarosan elvesztette hadijelentőségét s az egymást váltó tulajdonosok nagybirtokainak uradalmi központja lett.⁶⁰ Nagyatádi Czindery László (1792–1860), 1832-ben szerezte meg bátyja feleségének fivérétől, Festetics Lajostól Szigetvárt és uradalmát. Halála után szigetvári birtokát Wenckheim Leontin (1841–1921) örökölte, de már 1871-től férjével gr. Andrássy Aladárral (1827–1903) lett közös birtokuk. Ebből s más földjeiből jött létre 1892-ben megalapított hitbizomány 11 850 holdon, amiből Szigetvárra 1233 kh. esett. Ennek része volt a vár is.⁶¹

A Zrínyi-kultusz 16. századi kibontakozásától a reformkor századáig töretlenül gazdagodott és egyre árnyaltabban kapcsolódott a mindenkori politikai, irodalmi és művészeti törekvé-

⁵⁸ A MOB 1918. május 29.-i rendes ülésének jegyzőkönyve szerint a berendezésre vonatkozó részletes ismertetést és javaslatot Éber előadó tette. MOB 1918/410.

⁵⁹ MOB 1916/246.

⁶⁰ Koppány Tibor – Dercsényi Balázs: *Magyar várak*. Budapest, Officina '96 Kiadó, 2000. 70–72.

⁶¹ Németh Béla: *Szigetvár története*. Pécs, 1903. 373–374.; *Magyarország vármegyéi és városa. Somogy vármegye*. Szerk. Csánki Dezső. Budapest, Monográfia Társaság, 1914. 158., 612.; G. Jáger Márta: *A reformkor évtizedeiben. Szigetvár története. Tanulmányok a város múltjáról*. Szerk. Bősze Sándor, Ravazdi László, Szita László. Szigetvár, Szigetvár Város Önkormányzata, 2006. 205–210. és Bősze Sándor: *Mezővárosból község, községből kisváros (1849–1914)*. Uo., 237–239. – Gudenus János: *A magyarországi főnemesség XX. századi genealógiája I*. Budapest, Natura, 1990. 50.

sekhez.⁶² Ez az ív azonban a 19. század végére megtörni látszik s egyre inkább a kiüresedett hazafias pátosz jól bevált kellékévé degradálódott, így pl. a Monarchia egyik missziócirkálója is a Szigetvár nevet viselte. A Zrínyi-kultusz természetesen leginkább Szigetváron élt, ahol 1878-ban felavatták szobrát s minden évben megemlékeztek az egykori hőstett szeptember eleji évfordulóján.⁶³

A kellemetlen beszélgetés Pekár Gyula⁶⁴ országgyűlési képviselő, Tisza István miniszterelnök egyik bizalmasa és Forster Gyula, a MOB elnöke között zajlott valamikor 1916 szeptemberében. A beszélgetés tartalmát egy irat őrizte meg.⁶⁵ Az iraton Forster Gyula kézírásával olvasható: „Pekár orsz. képviselő előadta azt a sajnálatos, szégyenteljes állapotot, melyben a szigetvári egykori vár van, mely most majornak használtatik. A tulajdonos gr. Andrássy Sándor.⁶⁶ Írjunk neki levelet. Ha eddig nem lenne felvéve!!, akkor azonnal kell intézkedni. Talán vannak felvételek az uradalomnál is.” Éber erre a következőkkel válaszolt: „Szigetvárról a bécsi vártervek közt van régi felvétel. A helyszínén, az irodául használt régi helyiségben is vannak régi képek. Újabb, teljes felvételünk nincs. A vár igen nagy terjedelmű gazdasági udvar, az istállók a casamatákban vannak.” Majd ismét Forster: „Sajnos, hogy eddig a felvétellel nem gondoltunk. Ki küldessék ki?”

Hogy a várban istállók vannak és valójában uradalmi gazdasági központ ez persze nem volt teljesen ismeretlen. Már 1872-ben, amikor Rómer Flóris a várban járt és lerajzolta a vár alaprajzát az egyik bástyába beírta: „istállók”, de őt a várban álló kis minaret és főleg a plébániatemplom és falképei jobban érdekelték.⁶⁷ Ez persze nem volt publikus, de Németh Béla Szigetvár történetét feldolgozó munkájában ezt írta 1903-ban: „A vár, hol egykor csaták vad lármája hangzott, most csendes mezőgazdasági fészek. A szeglet-bástyákat, hol annyi gúnnyal nézett egymásra az ostromló és ostromlott, ma tehénistállók, szénaszérűk és bognárműhely foglalja el, az egykori kazamaták béresek lakai, az egykori belső vár helyén török minaret romjai, s a hely, hol hős Zrínyi halálával a halhatatlanságot szerezte, ma csendes konyhakert; az utolsó kirohanás helyéről 1795-ben még a földet is kihordták a Rácz utcára, hol végképp nyoma veszett a hős halála helyének.”⁶⁸ De még az ettől érthetően diszkrétebben fogalmazó 1914-ben megjelent vármegye ismertető is azt írja: „a még most is jókarban fennálló vár hatalmas udvarán áll az uradalmi tisztikar és számos cselédház.”⁶⁹ Éber persze jól ismerte Szigetvárt és a városról szóló szakirodalmat, hiszen alig három év-

⁶² Galavics Géza: A szigetvári Dorffmaister-freskó és a Festetichek. *Koppány Tibor hetvenedik születésnapjára. Tanulmányok*. Szerk. Bardoly István, László Csaba. Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1998. 309–317.; Buzási Enikő: Az egykori Zrínyi-epitáfium és a Zrínyi-kultusz mint a 16. század végi családi reprezentáció forrása. *Történelem – Kép*. Szerk. Mikó Árpád, Sinkó Katalin. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2000. 399–402.; Galavics Géza: Zrínyi kultusz és képzőművészeti reprezentáció. *Hrvatska, Mađarska, Europa. / Horvátország, Magyarország, Európa*. Ured. Jadranka Damjanov. Zagreb, Društvo mađarskih znanstvenika i umjetnika u Hrvatskoj, 2000. 433–445.; Kovács Sándor Iván: Szigetvár „veszedelmei” a magyar irodalomban. *Szigetvár története. Tanulmányok a város múltjáról*. Szerk. Bősze Sándor, Ravazdi László, Szita László. Szigetvár, Szigetvár Város Önkormányzata, 2006. 353–372.

⁶³ Bősze Sándor: Mezővárosból község, községből kisváros (1849–1914). *Szigetvár története. Tanulmányok a város múltjáról*. Szerk. Bősze Sándor, Ravazdi László, Szita László. Szigetvár, Szigetvár Város Önkormányzata, 2006. 255.

⁶⁴ Pekár Gyula (1867–1937) író, politikus, az MTA tagja. Jogi tanulmányait Bécsben majd Budapesten végezte. 1892-től *Magyar Hírlap*, *Budapesti Hírlap* és a *Pesti Napló* munkatársa. 1901-től haláláig országgyűlési képviselő (Keresztény Nemzeti Egyesülés, Nemzeti Egységes Párt stb.), Tisza István közvetlen környezetének tagja. 1919–1921 között a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium államtitkára. 1920-tól a Petőfi Társaság elnöke, a konzervatív irodalom reprezentatív, termékeny, de szürke alkotója volt. Ahogy Schöpflin Aladár írta róla: „Amit csinált, szándékolt és másodkézből való volt.”

⁶⁵ MOB 1916/474.

⁶⁶ Andrássy Sándor (1863–1946), Andrássy Aladár fia, jogi doktor, cs. és k. kamarás, v. b. t. t., a főrendiház örökös tagja, utóbb a felsőház választott tagja. Felesége Esterházy Mária (1870–1962) csillagkeresztes hölgy és palotahölgy.

⁶⁷ KÖH Tudományos Irattár, Rómer-hagyaték, Rómer-jegyzőkönyvek, ltsz. 899. XXXV. 125. 1872. július 26.

⁶⁸ Németh Béla: *Szigetvár története*. Pécs, 1903. 375.

⁶⁹ *Magyarország vármegyéi és városa. Somogy vármegye* 1914. i. m. 158.

Szigetvár.

566 szám.

[illegible]

Műemlékek Országos Bizottsága.

Defektus Bekar Lejv. azal. Featort -
sa a legmégantétebb alakotba

Tárgy:

A beadvany

Gróf Andrássy Sándor közli, hogy a

szigetvári várra vonatkozó iratokat a múlt évben az oroszok a homonnai levéltárban földúlták s hogy a vár helyiségeinek felhasználása tekintetében változtatásokat nem tehet.

száma:	191
kelte: okt. 22.	191 6.
beérkezése: nov. 1.	191 "

Mellékletek száma:

Határidő:

Előirat száma: 424/1916.

Utóirat száma: 642/1916.

[illegible]

Exp. 1916

Nov. 29.

[Kunstl. Größt. Andree's Landes,
d.h. d. fönne de hain bay vint.

9

H. P. Jones, June 28/A

small. Give it!

[illegible]

1848
 1849
 1850
 1851
 1852
 1853
 1854
 1855
 1856
 1857
 1858
 1859
 1860
 1861
 1862
 1863
 1864
 1865
 1866
 1867
 1868
 1869
 1870
 1871
 1872
 1873
 1874
 1875
 1876
 1877
 1878
 1879
 1880
 1881
 1882
 1883
 1884
 1885
 1886
 1887
 1888
 1889
 1890
 1891
 1892
 1893
 1894
 1895
 1896
 1897
 1898
 1899
 1900

[illegible]

1. Diszkrét és kontinuális változók
 2. Előzetes és utólagos vizsgálatok
 3. Előzetes és utólagos vizsgálatok
 4. Előzetes és utólagos vizsgálatok
 5. Előzetes és utólagos vizsgálatok
 6. Előzetes és utólagos vizsgálatok
 7. Előzetes és utólagos vizsgálatok
 8. Előzetes és utólagos vizsgálatok
 9. Előzetes és utólagos vizsgálatok
 10. Előzetes és utólagos vizsgálatok

At rozi: mîncăsele absolute nu
reusesc să-și găsească o hîrtie bună
pentru a încheia scrisorile lor.
Ele mîncăsele își scriu, așa zicînd
România a renăscut și broșura
mîncăsele lor se încheiează cu o hîrtie

...fundamentalne načelo di-

9. kép. A Műemlékek Országos Bizottsága 1916/566. számú, a szigetvári várral kapcsolatos iratának fedlapja Forster Gyula és Éber László írásával. KÖH Tudományos Irattár

vel korábban publikálta a MOB közleményeiben tanulmányát a szigetvári plébániatemplom kupolafreskóiról, a Zrínyi-kultusz e fontos emlékéiről.⁷⁰⁾

A helyzet azonban óvatosságot igényelt, nem csak azért, mert a felsőház egy tagjáról volt szó, egy főrendről, hanem azért is, mert az I. világháború idején Törökország hadba lépése a Központi Hatalmak oldalán felértékelte az ország katonai szerepét s benntartását a szövetségben. Nem véletlen, hogy a háború idején az oszmán építészeti emlékek és kultushelyek védelme és helyreállítása (pl. Gül Baba-türbe, Borosjenő, mecset stb.) kiemelt feladata volt a MOB-nak. Ez odáig ment, hogy 1915-ben gr. Széchenyi Béla, a Turáni Társaság elnöke kérvényt nyújtott be a kultuszminiszternek egy állandó mohamedán mecset felállításáról Budapesten, amit csak nagy tapintattal tudott Forster elhárítani.⁷¹⁾ Szigetvár azonban nem csak a magyar, de a törökség történetének is számon tartott kultushelye volt, győzelmükön túl azért is, mert az 1566. évi ostrom idején itt halt meg Nagy Szülejmán, s a Szigetvárhoz közeli Turbékon volt egykor eltemetve.

Tehát hamarosan megszületett az Éber fogalmazta levél – Nagyméltóságú gróf Andrássy Sándorhoz VI. Budapest Városligeti fasor 28/a. – Forster betoldásaival.

Nagyméltóságú Gróf Úr!

A nemzetünk fennállásáért folyó nagy küzdelem idején fokozott kegyelettel tekintünk vissza a múltba, történelmünk nagy eseményeire. Bizottságunk, melynek föladata hazánk művészeti és történeti értékeinek méltó fenntartását bátorítani, előmozdítani, kötelességszerűen oly emlékekre is igyekszik gondoskodását kiterjeszteni, melyekhez történelmünk valamely nevezetes eseménye fűződik, de amely eddig kellő figyelemben nem részesültek.

Ilyen, költőink által megénekelte, minden magyar ember szívét megdobogtató emlék Sziget vára, régmúlt harcok, önfeláldozó hősi védelme színhelye. A Nagyméltóságod tulajdonát képező vár, amely a Zrínyi Miklós korát követő századok erősítései, átalakításai mellett is fő vonásaiban megőrizte régi jellegét és amelynek udvarán lévő kis mecset is figyelemreméltó emlék, jelenleg gazdasági célokra használatik. Kétségtelen, hogy ez a rendeltetés nem felel meg annak a kegyeletes érzésnek, amely Szigetvár nevéhez fűződik és másrészt félő, hogy a használatnak ez a módja hovatovább mindinkább megfogja változtatni annak régi erősítési jellegét.

Abban a biztos meggyőződésben, hogy nagyméltóságod osztani méltóztatik bizottságunknak a vár méltó fenntartására irányuló igyekezetét, bizottságunk nevében azzal a tiszteletteljes kérral van szerencsém Nagyméltóságodhoz fordulni, hogy *amennyiben a várról Nagyméltóságod uradalmi levéltárában felvételek lennének azoknak rövid hivatalos használatra leendő átküldése iránt intézkedni méltóztatnék, hogy azok segítségével a várnak beható megvizsgálása és műszaki felvétele, melyre bizottságunk a legnagyobb készséggel fog vállalkozni, fogatosíthatassék, és így a helyzet kimerítő ismerete alapján a történeti emlék sorsának biztosítása érdekében javaslatunkat bemutathassuk és a hazafias érdeklődést Nagyméltóságod nemes szándékai szerint megnyugtathassuk.*

Fogadja Nagyméltóságod kiváló tisztelem őszinte nyilvánítását.

1916. október 4.

Nem telik el két hét s 1916. október 22-én Homonnáról megérkezett a válasz.⁷²⁾

⁷⁰⁾ Éber László: A szigetvári plébánia templom kupolafestménye. *Magyarország Műemlékei*, 3. 1913. 381–390.

⁷¹⁾ MOB 1915/86.

⁷²⁾ MOB 1916/566.

Méltóságos Elnök Úr!

Nagybecsű megkeresésére válaszolva, b. tudomására hozom, hogy nincs birtokomban egyetlen egy iromány, mely a szigetvári várra vonatkozna. Levéltáramat feldúlta az ellenség, midőn homonnai kastélyomban tartózkodott és így utána nem nézhetek, emlékező tehetségem ellenőrzendő. Ami a vár iránti kegyeletet illeti, megnyugtathatom a t. bizottságot, hogy jó kezekben van, míg én élek, olyan vanadlismus, mint pl. a kassai Dóm és kápolna, a Mátyás templom átmodernizálása, szegényes, vadonat újak látszó templomokká, nem fog a várral megesni. Nagyon szívesen egyezném belé a várból kizárólag kegyeleti tárgyat csinálni, de félek, az idők nem alkalmasak reá; ez idő szerint ½ millió sem volna elég, a várba elhelyezett lakás, műhelyek, istállók stb. kitelepítésére szükséges épületek emelésére, gazdasági céltól elvonva, nem tudom ki vállalná a helyiségek után fizetendő, horribilis összegekre rúgó adókat, ki vállalná az őrzést, fönntartást, mert a tulajdonjogtól megválnom nem lehet, a tárgy hitbizomány álogát képezi.

Nagy örömmre fog szolgálni, ha várral foglalkozni méltóztatnak, benne, körülötte kutatnak, hálásan fogadok minden tanácsot, segítséget, a fönntartás körül, mely elég gondot okoz nekem, mert egy darab régi téglát sem engedek újjal kiváltani, sajnos akadt barbár ki a fal egy részét bevakoltatta. Meg kell jegyezni: hogy ez idő szerint, hat gazdatiszt helyett 2 van az uradalomban, napszámot a gazdasági munkától el vonni a tél beállta előtt nem lehet, tanácsosnak tartanám, a hideg tél hónapjai előtt nem szállni, mert, nem bocsáthatnék senkit a t. bizottság rendelkezésére. Fogadja méltóságod kiváló tisztelem őszinte nyilvánítását

Andrássy

Hát Forster nem ilyen szemrehányó, s lényegében elutasító választ várt.

Az iraton Forster írásával: „Beszélttem Pekár képv. úrral. Fenntartja a legszegényetesebb állapotra vonatkozó nyilatkozatát. Kérem kikérni erre vonatkozó cikkét a Bp Hírlapból (oct. vége felé).” (9. kép)

A körülményekre persze Pekár is tekintettel volt. A nyilvánosság előtt felháborodását és körmönfontan szókimondó véleményét egy Somogy vármegyei útijegyzetében rejtette el, mindjárt a kormánypárt félhivatalos napilapja élén: „Somogy őrzi a magyar heroizmus Thermopyle-ját, Somogyban van, itt egész közel, Zrínyink Szigetvárja, melyet azonban valahogy meg ne nézz, magyarom, mert pirulnod kell: a mily szent, oly leírhatatlanul ronda e hely a várfalak közé épített piszkos gazdasággal, mely mintha csak szánt szándékkal akarná gúnyolni kegyeletünket... no itt igazán kitör az indignációnk, hogyan, hát nem nemzeti műemlék a magyar hősiesség e golgotája? hát túrik az intéző körök, hogy magánbirtok jogán (nem kérdem, ki ez a birtokos!) a cinikus nembánomság így packázzék Zrínyink és az ő somogyi hőseinek az emlékével?”⁷³ Ügyes fogással ugyan ráterelte a figyelmet az általa meg nem nevezett tulajdonosra, de rögtön ki is egyenlítette az „intéző körök” felelősségének felvetésével. A vár egyébként mind az 1900-as, mind az 1918-as ideiglenes jegyzékben védendő műemlékként szerepelt.⁷⁴ (Más kérdés, hogy ezek soha nem léptek hatályba.)

Éber egy hónap múlva elkészítette a választervezetet, amit Forster a szokottnál is alaposabban átír és kiegészít, s tömör mérlegét adja évtizedes törekvéseinek s a korszerű műemléki elveknek is.

⁷³ Pekár Gyula: Az a híres Patkó. *Magyar Hírlap*, 1916. október 4. 1.

⁷⁴ MOB 1901/47.

Nmélt. Gróf Úr!

follyó évi október 22.-én kelt nagybecsű levelére válaszolva első sorban bizottságunk köszönetét nyilvánítom azért a *kegyeletes szándékáért*, amelyet nagyméltóságod Sziget várának fenntartása, jövő sorsa iránt *táplálni* méltóztatik és amely megnyugtatót nyújt arra nézve, hogy történelmünk e nevezetes emléke az utókor számára *meg fog őriztetni*.

Bizottságunk részéről a legtávolabbról sem volt szándék annak az óhajtnak nyilvánítása, hogy a vár meglevő részein restaurálási munkák foganatosíttassanak, amint általában bizottságunk törekvése – a műemlékek gondozása körül a művelt államokban az ez idő szerint már követt eljárásnak megfelelően – a műemlékek fenntartására és csak az e cél által indokolt biztosítási és helyreállítási munkákra irányul s csak akkor foganatosíttatnak ezen a célon túl menő munkálatok, midőn ezt a műemléknek mint gyakorlati célra szolgáló épületnek rendeltetése megköveteli. Sajnos, a múltban hazánkban is éppen úgy, mint a külföldön, a helyreállítás tekintetében más volt a fölfogás és ennek tulajdonítható, hogy kétségtelenül oly restaurálási munkák is végeztek, amelyek korunk szigorú és kegyeletesen konzerváló elvével ellenkeznek.

A régi időkben szó sem volt a múlt emlékeinek fenntartásáról. A régi épületeket egyszerűen elpusztították, hogy azok anyagát újakra használhassák fel. Ismeretese a legelszomorítóbb példák úgy egyházi mint világi épületekben. Egyet hozunk fel. Szent István fehérvári bazilikáját, a királyság, a katolikus egyház szentélyét ledöntötték s a püspöki palotát építették anyagából. A régmúltban továbbá nem a műemléket akarták fenntartani, hanem a meglevő épületet a kor és idők viszonyai és körülményei szerint átalakítani. Ennek az eljárásnak a legsajnálatosabb példáiból is véghetetlen a sorozat. Itt



10. kép. A szigetvári vár. Müllner János felvétele, 1910. KÖH Fotótár, ltsz.: 003.875 P

csak a budai várban a koronázó templomra utalunk. Mind a két eljárásra nézve Szigetvárott is van példa a még létező vagy már elpusztított emlékeknél, mint a szultánnak Szigetvár mellett egykor létezett síremlékénél.⁷⁵ Míg a mi időnkben, ha korábban az egységes styl helytelen elve alapján, de mégis a műemlék megmentése volt a cél, nem mint a múltban, annak kíméletlen megmásítása.

A régi művészet alkotásaival szemben követett eljárás a különböző korok és felfogások szerint változik. Ma mélyen fájjaljuk, hogy például Rómában a renaissance és barokk művészet kora az ókeresztény bazilikákat saját ízlése szerint átalakította, de nem követhetjük azt az irányt sem, mely, mint a század második felében, a pozsonyi székesegyházból a Donner-féle hatalmas főoltár eltávolításával és helyébe újonnan készült csúcsíves oltár állításával⁷⁶ igyekezett a régi állapotot visszaállítani. Így, ha a mai kor szempontjából helytelennek kell is tartanunk, hogy Szigetvárott a mecsetet a XVIII. század nyolcvanas éveiben toldás és átalakítás által eredeti jellegétől megfosztották, annak rekonstrukciójához, melyre nézve kívánság merült fel, nem járultunk hozzá. Sajnos, bizottságunknak a műemlékek megmentésére, fenntartásra irányuló törekvése hiábavaló ott, ahol már a múltban a pusztítók, kegyeletlenek vagy értelmetlenek keze működött.

A műemlékek fenntartása mellett bizottságunk tevékenysége azok műszaki felvételére, leírására, tudományos ismertetésére is kiterjeszkedik. Így midőn éppen Szigetvárott a plébánia-templomot díszítő szép kupolafestmény a leggondosabb eljárással megtisztított és kijavított, bizottságunk kiadványában terjedelmes tanulmány jelent meg a festményről és annak mes-
teréről.⁷⁷

Sziget várára nézve is a bizottságunk által kiküldendő szakemberek által az e célra rendelkezésünkre álló javadalom terhére eszközlendő beható műszaki felvétel az első és legfontosabb teendő, melynek szíves előmozdítását csakis oly irányban van szerencsénk Nagyméltóságodtól kérni, hogy az alkalmas időben megindítandó műszaki műveletek helyi és egyéb nehézségekbe ne ütközzenek, és nevezetesen miután a vár területét a gazdasági udvar és épületek foglalják el, mely állapot már akkor létezett, midőn az előbbi birtokostól az uradalom nagyméltóságod családjának tulajdonába jutott, a gazdasági üzem folytán előálló akadályok eltávolítása, a vár minden részének felvételét lehetővé tegye.

A felvétel munkájának keresztülvitele lehetővé fogja a vár mai állapotának teljes megismerését is és jelesen annak megállapítását, vajon vannak-e annak még Zrínyi várához tartozó részletei is.

Fogadja Nagyméltóságod, stb.

1916. november 22.”

Alul, az iratra firkantva még odajegyzi Forster: „NB a vár azonban nem Zrínyi vára, teljesen újra építettett.” (10–11. kép)

Andrássy 1916. december 12-én felvilágosítást kér, hogy mit is jelent a „vár tudományos kutatása és felvétele”, mert az „igen tág definitio, s ez idő szerint félre értékre adhat alkalmat, midőn, a mezőgazdasági termelés eredményeitől függ jó formán, a világ háború kedvező, vagy kedvezőtlen eldőlése, ezen kifejezés bővebb magyarázatát kérem. Arra nézve is kérek tájékoztatást, vajon, hosszabb ideig fog-e a kutatás tartani és munkások lesznek-e igénybe véve. Háború előtt, feles-

⁷⁵ Turbékon temették el Nagy Szülejmán belső szerveit, utóbb, 1664-ben a költő Zrínyi Miklós leromboltatta az itt álló emléket, de a török ismét felépítette. 1693-ban a haditanács utasítására Szülejmán csontjait kiszedték s máshol temették el, a sír helyén pedig Szűz Mária tiszteletére szentelt kápolnát emeltek, ami ma is búcsújáróhely.

⁷⁶ Bardoly István – Tímár Árpád: „Az ideiglenesség félreismerhetlenül ki legyen fejezve”. Adalékok a pozsonyi Szent Márton-szobor történetéhez. „Ez a világ, mint egy kert...” Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére. Szerk. Bubryák Orsolya. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat, 2010. 647–658.

⁷⁷ Talán érdemes végigtekinteni ennek az ügymenetén is. Ld. *Melléklet*.

leges kérdés lenne ez, a mit felteszek; ez idő szerint, azon a vidéken, minden egyes, különbség nélkül, a gazdasági munkától elvont egyén pótolhatatlan veszteséget jelent. – Annyit szántunk, vetünk, dolgozunk a mennyit a munkás kezek lehetővé tesznek, minden képpen, messze, a szűkséges mögött, maradva.” Egyébként is „Szerény nézetem szerint, ha 350 esztendő eltelte után, ébred fel, az érdeklődés egy tárgy iránt, célszerűbb volna, még 1–2 évig türelemmel lenni, minden fe-



11. kép. A szigetvári vár bejárata. Müllner János felvétele, 1910. KÖH Fotótár, ltsz.: 020.509 P

szélyeztetés nélkül kezdeni a kutatásokat, azokat lefolytatni, csak béke időben, vélem célszerűnek; de egyébként „Tudósok részére, azonban mindig nyitva állnak a vár kapui.”⁷⁸ Éber, illetve Forster még aznap válaszolt, de egy kicsit már érdesebben: tudatában „van ama követelmény jelentőségének, hogy a napjainkban mindennél fontosabb gazdasági üzem zavartalanul fenntartassék, távolról sem kíván Szigetvárott oly munkát végeztetni, amelyek azt megzavarnák. Az »akadályok eltávolítása« nem szándékoztunk egyebet mondani, mint hogy a felvételek olyan helyeken is fogantatosíttathassanak, amelyek a gazdaság vitelére szükséges ló- és marha-állomány által szükségelt trágyalerakó helyek, kocsik, gazdasági eszközök s. a. t. vesznek igénybe és így a felvételnél az alkalmazott egyének részéről jóakaró közreműködés az ügy érdekében kívánatos.” Azt pedig elfogadja, hogy „a jelenlegi idő nem alkalmas” a munkára, amelyre alkalmas időben a „Nagyméltóságod nagybecsű levelében nyilvánított szíves engedéllyel élve” utóbb majd visszatérnek. Az ügy itt látzólag befejeződik, s Forster előírászerűen jelentést tesz az ügrről a miniszternek is.⁷⁹

⁷⁸ MOB 1916/642.

⁷⁹ MOB 1917/71. [iktatókönyv] br. Wlassics Gyulának a szigetvári vár ügyében 1917. január 29.

1917. április 13-án az *Az Est*-ben a lap pécsi tudósítójától származó rövid hír jelent meg: „A műemlékek országos felügyelőségének megbízásából Mihalik József⁸⁰ királyi tanácsos Szigetvárra jött, hogy személyes meggyőződést szerezzen azokról a botrányos állapotokról, amelyben a Zrínyiek ősi fészke sínylődik. A Zrínyiek várának kisajátítási munkáit nemsokára megkezdik és a vár művészi és korhű restaurálására vonatkozó terveket már a legközelebb végleg megállapítják. Egy Zrínyi-múzeum felállítását is tervezik, amely összegyűjtené a szigetvári hősök életére és halálára vonatkozó minden emléket.”⁸¹ A kisajátítás lehetősége – mint végső eszköz, ha a tulajdonos nem képes fenntartani a tulajdonát képező műemléket – szerepelt az 1881-es törvényben, de miután az erre szánt költségvetési fejezetben soha nem irányoztak elő pénzt, a MOB számára is nyilvánvaló volt, hogy evvel az eszközzel nem tud élni. Azonban, mint lehetséges nyomásgyakorlási eszközt több esetben is alkalmazták (pl. pont a háború idején az aranyosmeggyesi kastély megmentése érdekében⁸²). Egyáltalában nem elképzelhetetlen, hogy Szigetvár esetében is felmerült ennek a lehetősége. A MOB azonban már április 20-án értesítette Andrassy Sándort, hogy Mihalik Sándor valóban járt a helyszínen, de „a neki tulajdonított kijelentéseket nem tette meg”, annál inkább nem – bár a MOB a Múzeumok és Könyvtárak Főfelügyelőségét értesítette a vár körüli „kedvező eredményekről” – mert a „történelmi műemléknek fenntartására s ezzel kapcsolatos kérdésekre” vonatkozóan csak a MOB-nak van nyilatkozattételi joga. A hír „nyilvánvaló tévedésen, illetőleg ferdítésen alapul.” Az *Est* a Mihalik által kért helyesbítés közlését azonban megtagadta.⁸³ Gr. Andrassy Sándor 1917. április 27. köszönettel nyugtázta „Az *Est* hírét cáfoló” felvilágosítást.⁸⁴

Alig másfél évtized múlva azonban már nem trágya, hanem rózsalugasok illatát lehetett érezni a várban.⁸⁵

„A törvény alkalmazása kétélű fegyver”

Hogy is írta Horler Miklós Forster és Éber egyik utolsó, 1919-ben közösen megoldandó – „szomorú feladata” – kapcsán: „Nem lehet megindulás nélkül kézbe venni azt a többoldalas aktát, melyben Éber jól ismert kézírásával, és a régi szokás szerint, Forster saját kezű belejavításaival közösen megszerkesztett válaszban egy történelmi korszak és két hűséges munkatárs pályafutásának végével szembesülünk.”⁸⁶ Forster tisztában volt avval, hogy egy korszak végérvényesen lezárult s leltárt csinált, nem csak a Horler Miklós emlegette ügy kapcsán,⁸⁷ de már nyolc hónappal korábban, egészen más körülmények között, a MOB 1919. évi március 11-én tartott ülésén. Keserű számvetést hagyott utódaira: „Szükséges tehát, hogy a fenntartásra irányuló törekvés a gyakorlatban a legtapintatosabb és legméltányosabb eljárással találkozzék. Ferde irány az, mely egy időben a minisztériumban érvényre kezdett jutni, hogy ha valamely vár, templom vagy más épület védelmére nézve kérdés merül fel, azonnal annak merev eldöntése kívántatik, hogy az illető emlék fenntartandó-e

⁸⁰ Mihalik József (1860–1925) művészettörténész. A Múzeumok és Könyvtárak Országos Felügyelőségének főfelügyelője.

⁸¹ A szigetvári Zrínyi-vár restaurálása. *Az Est*, 1917. április 13.

⁸² MOB 1917/622., 1059.; 1918/149., 209.

⁸³ MOB 1917/249.

⁸⁴ MOB 1917/266. [iktatókönyv]

⁸⁵ Andrassy Mihály (1893–1990), mérnök, a főrendiház örökös tagja a felsőház választott tagja, Andrassy Sándor fia, 1931-ben javíttatta a vár falait s a várban álló földszintes épületre emeletet húzatott. A várudvarra gyümölcsfákat és rózsalugasokat telepíttetett. Molnár Imre: *Szigetvár, vár*. Budapest, Tájak–Korok–Múzeumok Egyesület, 1986. (Tájak, korok, múzeumok kis-könyvtára, 265.)

⁸⁶ Horler 1996. i. m. 130.

⁸⁷ MOB 1919/212. a VKM véleményadásra küldi a béketárgyalásokra adandó válasz közös közgyűjteményekre vonatkozó tervezetét. 1919. november 15.

vagy sem és a törvény hatálya alá esik-e vagy sem? Ily merev eljárás a törvény célzatának lerontásával a hazai történelmi és művészeti emlékek egész sorozatára nézve a végpusztulást jelentené, mert hol van, nem nálunk, hanem más gazdag országokban, az az állami nagy javadalmazás, mely megengedné, hogy mindazok a történelmi vagy művészeti emlékek, melyekről tulajdonosaik nem tudnak, vagy nem akarnak gondoskodni, állami birtokba vétessenek át? A törvény alkalmazása kétélű fegyver. Éppen azért kell magának a kormánynak oda törekedni, hogy a törvény szigorú és merev kerete ne jusson érvényre s annak sajnos beismerésére, hogy a műemléki törvénnyel sem képes segíteni, mert e célra kellő eszközökkel nem rendelkezik.”⁸⁸

A műemlékvédelem történetét tárgyaló írárok többsége a hangsúlyt a nagy, reprezentatív helyreállításokra helyezte (Gyulafehérvár, Ják, Kassa, Vajdahunyad, Visegrád, Zsámbék, bár ezek közül nem egy már csak kármentesítés volt), s a következtetéseket azok tanulságai alapján vontak le s terjesztette ki az egész korszakra; a kép azonban komorabbá válik, ha végigtekintünk pl. a számtalan korabeli kis falusi templom MOB által vezényelt ún. „helyreállításain”. Ugyanakkor az eddigi kutatás egyáltalában nem vette figyelembe pl. a MOB a középkori fából készült szobrászati anyag megmentése és restaurálása érdekében tett erőfeszítéseit (a lőcsei főoltár restaurálásával kapcsolatban), szakmai vitáit, az evvel kapcsolatban igénybe vett német szakértői segítséget.

A műemlékvédelemben mindennek van előzménye és következménye. Hogy a szakszerűen megfogalmazott állásfoglalások és vélemények a gyakorlatban milyen sikerrel érvényesülnek, mennyire hígulnak fel akár a felismerhetetlenségig, az mindig attól függ, hogy az adott emlékekkel kapcsolatos foglalkozás az érdekek milyen erőterébe kerül: egymást erősítő, egymással ellentétben álló, vagy éppen egymást kioltóak fókuszába? A műemlékvédelem és azon belül a művészettörténeteszek szakmai álláspontjának képviselője pedig lavírozás az erők között: hol ügyesebb, hol gyengébb lavírozás.

A műemlékvédelem története akár ezen erők történeteként is megírható (lenne).

Melléklet

Adalékok a szigetvári plébániatemplom restaurálás-történetéhez (1901–1910)

Kopácsi Gyula helyettes plébános 1901. szeptember 18-án kérte a MOB-ot, hogy a templom külső helyreállítását a szükséges tervvel és tanáccsal segítse. A bizottság 1901. szeptember 19-én tartott ülésén Sztéhlo Ottót küldte a helyszínre (MOB 1901/374.), aki 1901. november 22-én betérjesztette a templom 2 rajzát és 3 fényképét, „valamint a plébános által óhajtott átalakításra vonatkozó 3 vázlatot oly megjegyzéssel, hogy a kívánt irányban való bővítést az épület állandóságára nézve veszélyesnek tartja.” (MOB 1901/476.) A Bizottság 1901. december 14-én tartott ülésén úgy határozott, hogy a „régii török mecset kibővítését mellőzendőnek tartja. Sztéhlo Ottót megbízatják, hogy az épület tatarozására vonatkozó költségvetést készítse el, mely azután a bizottsági határozattal együtt Kopácsi Gyula plébánosnak rendelkezésére bocsájtandó.” (MOB 1901/505.) Sztéhlo 1902. január 10-én betérjesztette a plébániatemplom tatarozásának költségvetését és 3 rajzot. A Bizottság 1902. január 15-én közölte Kopácsi Gyula helyettes lelkésszel, hogy „Sztéhlo Ottó bizott. m. építész megvizsgálván a templomot, jelentéséből kiderül, miszerint az építménynek a kívánt irányban való kibővítése a templom állandóságára nézve veszedelmet rejt és így nem javasolható, miért is a Műemlékek Orsz. Bizottsága múlt hó 14^{ikén} tartott rendes ülésében e műemléknek Főtisz-

⁸⁸ MOB 1919/84. – Id. részletesen: Bardoly István: Gerevich Tibor és a műemlékvédelmi törvény. Adalékok a magyar műemlékvédelem történetéhez I. *Magyar Műemlékvédelem*, 13. 2006. 23–25.

telendőség által tervezett s egyáltalán minden kibővítését, mely az építmény állandóságának veszélyeztetésével annak még megőrzött régi jellegét is jobban megváltoztatná, mellőzendőnek mondotta ki s egyúttal intézkedett a templom belső s külső kitatarozását célzó tervek s költségvetés elkészítése iránt." Egyúttal megküldik a külső-belső tatarozás költségvetését, külön felhívva a figyelmet a falképek körültekintő tisztítására. (MOB 1902/12.) Olay Lajos országgyűlési képviselő, 1906. július 19-én sürgette a templom fenntartásával kapcsolatos határozat soron kívüli elintézését. A Bizottság 1906. július 24-én közölte a képviselővel, hogy 1902-ben már Kopácsi Gyula helyettes plébánosnak megküldte a Sztéhlo Ottó által készített helyreállítási tervet és költségvetést, de azóta semmiféle értesítést nem kapott a Bizottság, ezért egyidejűleg megkeresik információadás végett Herger József plébánost. (MOB 1906/352.) A VKM 1906. július 25-én sürgős véleményezésre megküldte Herger József plébános kérvényét a templom freskóinak restaurálására és ezek költségeinek engedélyezésére. Az iraton: „Sztéhlo úr 1901. december 31-én kelt költségvetésében a festési munkákat 6350 koronával, a templom külsején végzendő helyreállítási munkákat 2360 koronával irányozta elő. A plébános nyilván az utóbbiakat érti. A kupola nagyszabású festményét Dorfmaister készítette 1770-ben: Zrínyi Miklós apoteózisát ábrázolja. Igen szép és történeti szempontból is nevezetes mű. Ha az egyház az összesen 8710 koronára tett költségeknek legalább felét magára vállalná, javaslat volna ülésből tehető a hátralevő rész engedélyezés iránt, különben úgy látszik, hogy a költségeket még néhány száz koronával lehetne csökkenteni. A munka végzésére legalkalmasabb volna Kern Péter, akinek most már kellő gyakorlata van az ilyen festések javításában. Éber" A Bizottság válaszában közölte, hogy Sztéhlo Ottó 1902-ben készített költségvetését alapul véve kész támogatást nyújtani, mind a külső munkák, mind a falképek szakszerű helyreállításához, de tudnia kell, hogy az egyház mennyit hajlandó áldozni a munkákra. (MOB 1906/361.) Kern Péter festőrestaurátor 1907. február 6-án betérjesztette jelentését a falképek állapotáról és a szükséges munkákról. A Bizottság jelentést kér Éber László előadótól is. Éber 1907. április 4-én jelentette, hogy a „kupola festményének beható megvizsgálása alapján meggyőződésem róla, hogy a helyreállítás az igen nagymértékben felgyülemlett piszok és pókháló eltávolításán kívül még a sok helyen igen erős repedések kitöltését és azonkívül – különösen a kupola középső részén – az igen elhalványodott részletek kiemelését igényli. [...] Hasonló módon történhetné az orgonakarzat fölötti mennyezet Dávid királyt ábrázoló festményének javítása is, bár a jelenlegi új orgona oly magas, hogy ebből a képből alig látszik valami. Ami a falakat egészen elborító ornamentális festést illeti, az szerény véleményem, hogy az nem újítandó meg teljesen, mint ahogy Sztéhlo másodépítész úr 1901. évben javasolta, hanem érdekes és jellemző voltánál fogva meghagyandó és a helyreállítás csakis a falak megtisztítására, a dekoratív részek kijavítására és kiemelésére szorítkoznék. Az oltár mögötti fal két sarkában levő bronzszínű két alak – Szt. István és László –, valamint az oltár mellett levő két hasonló szentkép – bár rongált – meghagyandó és kijavítandó, mi nem is járna nagy nehézséggel. [...] az 1901. évben kidolgozott költségvetés eszerint átdolgozást igényel [...] az egyháznak elsősorban az az óhajta, hogy a templom, mely különösen ünnepi alkalmakkor a hívók nagy számát magába fogadni nem képes, a szükség szerint kibővíttetné, mire nézve Sztéhlo másodépítész úr már készített oly tervet, mely a kupola állékonyságának veszélyeztetése nélkül és a műemléki jelleg megóvásának szem előtt tartásával keresztülvihető volna. Ezt a tervet részletesen kidolgozva, megokolva és költségvetéssel ellátva szintén a következő ülésben fogom előterjeszteni." Az egyház a költségekhez 1000 koronával tud hozzájárulni. Elintézve: 400/1907. (MOB 1907/107.) Kern Péter festőművész 1907. április 15-én jelentette, hogy a falképrestaurálási munkákat 6000 koronáért kész elvégezni. Elintézve: 400/1907. (MOB 1907/274.) A Bizottság 1907. május 16-án tartott ülésén megtárgyalta és elfogadta Éber László jelentését. A freskók kijavításával Kern Pétert bízta meg és Sztehlót utasította, hogy a kibővítési tervhez a költségvetést elkészítse. (MOB 1907/348.) Sztéhlo 1908. június 22-én betérjesztette

a templom kibővítésének tervét és a 15 311 koronára rúgó költségvetést. A Bizottság 1907. június 22-én tartott ülésén tárgyalta az ügyet és jelentette a VKM-nek, hogy a falfestmények restaurálásához 5000 korona támogatás jóváhagyását kéri. A templom kibővítése, illetve tatarozásának költségei 15 311 koronát tesznek ki, melyet az egyház fedezne. A kiviteli terveket és költségvetést a Bizottság Herger József plébánosnak megküldte. (MOB 1907/400.) Kern Péter 1907. szeptember 9-én jelentette, hogy a kupolafestmények helyreállításával elkészült és 1907. szeptember 27-én kéri a képek felülvizsgálatát. (MOB 1907/578.) A Bizottság Éber László előadót küldte ki, aki egyúttal Hollenzer Lászlóval fényképeket készített. (MOB 1907/640.) Éber László 1907. október 5-én betérjesztette jelentését, mely szerint a helyreállítás teljes befejezéséhez csupán egy-két napi apróbb munka van hátra. „Ezt leszámítva a festmények teljesen helyreállítottak. A kupola festményét igen behatóan, följegyzéseim és fénykép segítségével megvizsgáltam és összehasonlítottam a régi állapottal. Azt tapasztaltam, hogy a megbízott festőművész munkáját nagy gondnal és szakértelemmel végezte, úgyhogy az eredeti festmény jellege nem változott meg [...] önkényes átfestés nyomára sehol nem akadtam. Nagyobb mérvű festési munka csak a kupola félgömbjének öblében volt szükséges, mert az a tetőzetten át valamikor beázott és a festmények nagyon megfakultak, szinte fölismerhetetlenné lettek. Itt is azonban fönnmaradtak még oly nyomok, amelyeken teljes biztonsággal lehetett haladni, úgyhogy az erősebb mértékben kijavított alakok is tökéletesen beleillenek az egész kompozíció keretébe. Kifogásolni valót tehát itt nem találtam.” A Bizottság kérte Herger plébánost a Kern Péternek az 1000 koronát fizesse ki. (MOB 1907/670.) Herger József plébános 1907. október 9-én jelentette, hogy a beszentelési keresztek nem állítottak helyre és a sekrestye is érintetlen maradt. Az iraton: „A fölszentelési keresztek a felülvizsgálatkor még nem állítottak helyre, miért is utasítottam Kern Péter, hogy ezt pótlólag foganatosítsa, a sekrestye kifestése az előirányzatba nem vétetett föl, azonban Kern hajlandónak nyilatkozott ennek elvégzésére is. Azóta bizonyára minden rendben van. X/21. Éber” A Bizottság ennek alapján értesítette a plébánost. (MOB 1907/680.) Herger József plébános 1908. szeptember 26-án kelt kérvényében a templom kibővítésére új terv készítését kérte, mert az 1907/400. sz. alatt megküldött terv szerint a kibővítés nem eléggé tágas: „Minthogy azonban ha a templom ily külső állapotban megmarad, semmiképpen sem látható, hogy az valaha török templom volt, tehát szükséges volna a templomot külsőleg is, amennyire lehet visszaállítani, a régi állapotba. Így a kupolája, mint kupola volna kiemelendő. Esetleg a kupola mellett azelőtt létezett tornyocska is a tető alól kiszabadítható. Maga a torony is átalakítást kíván. Remek török műemlék volna a templom, ha a török építési modorban jeles szakértő csinálná meg az egész templom tervezését”. Az iraton: „Schulek tanár úrral megbeszélendő és új tervvázlat készítendő, azután albizottsági ülésbe! Éber” (MOB 1908/714.) A Bizottság 1908. október 23-án tartott ülésén tárgyalta a plébános beadványát, itt „Schulek Frigyes bizottsági előadó-építész bemutatván a kibővítés átdolgozott tervét.” (MOB 1908/793.) Sztehlo 1909. február 10-én betérjesztette a templom kibővítésére vonatkozó tervet és költségvetést. (MOB 1909/121.) A Bizottság 1909. február 16-án megküldte a tervet és költségvetést Herger József esperesplébánosnak avval a megjegyzéssel, hogy „ami a templom külsejének szándékolt rekonstrukcióját illeti, azt szükségesnek, sőt indokoltnak sem tartjuk, mert az eredeti, szigorúan centrális elrendezés a nyugati rész hozzáépítése által lényegesen megváltozott és így az eredeti rész fölött emelkedő kupola összeütközésbe kerülne a hozzátoldott résszel és nevezetesen annak tornyával is, mely utóbbi annak is útját állja, hogy amelletts csonkán fönnmaradt minaretjei kiegészíttessenek.” (MOB 1908/793.) Herger plébános 1909. április 23-án beadványban kérte a Bizottságot a megküldött tervek kisebb módosítására. A Bizottság 1909. május 21-én közölte, hogy Schulek tanár a módosított terveket aláírta s ezeket megküldik. (MOB 1909/344.) Herger József esperesplébános 1910. január 12-én Éber Lászlóhoz írt levelében tudatta, hogy hamarosan megindul a templom kibővítése, az ehhez szükséges részletrajzok

azonban mind ez ideig nem állnak rendelkezésükre. 1910. január 15-én Éber László válaszában közölte, hogy „a szükséges részletes tervek elkészítését elrendeltük és azokat elkészültük után rendelkezésre fogjuk bocsátani.” Az iraton: „Sztehlo úr már készíti a terveket”. (MOB 1910/41., 56. – KÖH Tudományos Irattár, ltsz. K 105. Stehlo-vázlatkönyv 8. p.) A Bizottság 1910. április 7-én tartott ülésén elfogadta a templom bővítési terveit s azokat megküldte a plébánosnak. Egyúttal kéri, hogy „a bizottságunk ellenőrzése mellett foganatosítandó munkák megkezdésének időpontját tudatni szíveskedjék.” (MOB 1910/309.) Herger József plébános 1910. június 8-án értesítette a Bizottságot, hogy „a fal kibővítési munkája megkezdődik”, kéri „a restaurátori munkára vonatkozó esetleges terveket és műszaki leírásokat” megküldeni, hogy „midőn a kibővítési munkálatok befejeztek, azonnal a restaurálásba foghassanak.” Az iraton: „Megfelelő intézkedés végett lássa Stehlo másodépítész úr! Forster, Éber 1910. június 4.” (MOB 1910/456.)

István Bardoly

“Two Faithful Colleagues”:
Gyula Forster and László Éber – Additional Information
Regarding the History of the Protection
of Historic Monuments in Hungary IV.

In 1904, on the recommendation of Gyula Forster (1846–1932), who served as head of the National Committee for Historic Monuments (an organization established in 1872 to further the institutional protection of historic monuments in Hungary), the minister of culture and education appointed art historian László Éber (1870–1935) rapporteur of the committee. With this appointment, Forster selected a colleague who in the course of their collaborative work (which lasted until 1919) was an exceedingly well-qualified supporter of Forster’s effort to break with the purist approach to restoration, both in theory and in practice. Both were among the first followers of the principles of Alois Riegl regarding historic monuments, and they were also the first to put them into practice in Hungary. For a long time the real assessment of their work was overshadowed by interpretations of the restorations that had taken place in the period between 1872 and 1919 as uniformly purist. This approach was first challenged by the architect Miklós Horler (1923–2010), who gave assessments of these restorations based on much firmer foundations. By surveying the restoration of two monuments (the Jesuit Church of Szokolca and the Zrínyi Castle of Szigetvár), I offer a portrayal of the milieu in which they attempted to assert their modern theories concerning the protection of monuments, while having to face considerable political and professional opposition.

Tímár Árpád

„Az arckép a festőjéről” Fülep Lajos írása Tihanyi Lajosról



Fülep Lajosnak
Tihanyi 1936.

1. kép. Tihanyi Lajos: Önarckép. Litográfia. Rajta dedikáció:
Fülep Lajosnak 1936

Bizonyára itt az ideje, hogy felvessük azt a kérdést, miről szól valójában Fülep Lajos *Nyugat*-ban publikált cikke.¹ Perneczky Géza ugyanis évtizedek óta ismételteti – jobb ügyhöz méltó buzgalommal –, hogy Fülep semmire sem becsülte Tihanyi művészetét, a róla készült portrét hiúságból, sértődöttségből fakadó értetlenséggel elutasította.

Álláspontját Perneczky először a *Holmi* 1995. januári számában közzétett tanulmányában fogalmazta meg: „1918-ban Tihanyi kiállított a Ma helyiségében, s itt szerepeltek az általa festett portrék, többek közt Fülep arcképe is. Fülep írt a tárlatról a *Nyugat*-ban, ez az írása azonban méltatlan a felkészültségéhez, egy hiú ember sértődöttsége szól a cikkből, aki a róla festett expresszív torzítású portrét képtelen volt a művészeti kritikus szemével nézni, és úgy tűnik, egyszerűen nem találta elég »szépnek«.”²

Ezt a véleményét Perneczky többször megismételte, 2007-ben például a Magyar Vada kiállítását méltató írásában is kitért Fülep szerepére: „Fülep – és a *Nyugat!* – 1918-ban leköszölt egy Tihanyi ellen forduló epés cikket is.”³ A cikk egyik lábjegyzetében ehhez még hozzáfűzte: „Fülep sértőn karikatúraszzerűnek érezte Tihanyinak róla festett, expresszionista stílusjegyeket felmutató portréját.”⁴

¹ Fülep Lajos: Tihanyi Lajos. Az arckép a festőjéről. *Nyugat*, 1918. november 1–16. XI. évf. 21–22. sz. 692–696. – újraközölve: Fülep Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikkek, tanulmányok*. Vál., szerk., a jegyzeteket, a bibliográfiát és a névmutatót összeáll. Tímár Árpád. Budapest, Magvető, 1974. I.: 247–254. és Fülep Lajos: *Egybegyűjtött írások III. Cikkek, tanulmányok 1917–1930*. Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeáll. Tímár Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1998. 130–134.

² Perneczky Géza: Kis magyar epilógus. Fülep Lajos és a Magyar művészet. *Holmi*, 7. 1995. 32.

³ Perneczky Géza: Revízió a magyar avantgárd kezdeteinek kérdésében. *Holmi*, 19. 2007. 300.

⁴ Uo., 309.: 8. jegyzet.

Egyik legutóbbi tanulmányában, ahol már az írás címe sem hagy kétséget a megközelítés jellegeről – „Essünk neki Fülep Lajosnak!” –, újra megismételte véleményét: „Tihanyi Lajos 1918-ban kiállítást rendezett Kassákék Váci utcai bemutatótermében, és ezen szerepelt az a kubo-expresszív stílusú portré is – azoknak az éveknek az egyik legszebb magyar festménye –, amit Tihanyi 1915-ben festett Fülep Lajosról. Fülep a Nyugatban egy terjedelmes cikkben foglalkozott ezzel a kiállítással, és noha abban Cézanne és Kokoschka neve is felmerült, Tihanyit mégis csak e két művész tehetségtelen utánzójának tartotta, a róla festett portrét pedig egy méltatlanul kifigurázott prominens sértettségével utasította vissza.”⁵

A Nyolcak legutóbbi kiállítása alkalmából írt „vitaindító” levelében pedig már-már jellemtelennek – megalkuvónak – bélyegezte Tihanyit is, mert nem az ő koncepciójának megfelelően értelmezte Fülep cikkét: „Tihanyi, az igen. Persze ő sem volt igazán keménykötésű gyerek, ő is próbált csórni, alakoskodni, kunyerálni. Olvassátok csak el a Fülep-levelezés első kötetében azt a levelet, amiben megpróbálja Fülepet rávenni arra, hogy fordítsa le neki németre azt a hírhedt Nyugat-cikket, amiben Fülep a sárga földig lehordja Tihanyit a Kassákék Váci utcai helyiségében rendezett kiállítás nyomán (és ott is főleg a gyűlöletesnek talált portréja miatt).”⁶

Kinyilatkoztatásait azonban Perneckzy egyetlen esetben sem támasztotta alá Fülep szövegének részletesebb elemzésével, sőt még csak egy mondatnyi idézet sincs Füleptől, amely a neki tulajdonított lesújtó véleményt igazolná. Megjegyzendő, hogy Perneckzy évtizedekkel korábban még egészen másképp látta Fülep szerepét: „A Nyugat – lassan magához térve az első háborús évek kábulatából – Fülep Lajos tollából hozott méltatást a Tihanyi-kiállítás után” – írta a Nyolcakat újraértékelő első, 1966-os székesfehérvári kiállítás nyomán.⁷ Még 1970-ben publikált nagy Fülep-tanulmányában is sokkal megértőbben nyilatkozott Fülep álláspontjáról: „a feladatok felismerésében Fülep bizonyos mértékig a művészet előtt járt, a mozgalommá szerveződött avantgardizmustól nagyon távol maradt. A külső körülmények is közrejátszottak ebben. [...] Firenzében élt, és a csoportta szerveződő Nyolcakat ebből a távolságból nem kísérhette figyelemmel. Csaknem egy évtizeddel később szép cikket írt Tihanyi portréművészetéről s a lélektani ábrázolás új útjairól. Ekkor azonban a Nyolcak mozgalma már a múlté volt. Itáliában az avantgárd művészetet a futuristák képviselték, oly szélsőséges magatartással és annyira naiv programmal, hogy azt Fülep nem fogadhatta el.”⁸

Perneckzynek ez a korábbi véleménye teljes mértékben összhangban volt a Tihanyival foglalkozó szakirodalom megállapításaival. Eddig ugyanis egyetlen szerzőnél sem vetődött fel a Nyugat-beli cikknek Perneckzyéhez hasonló értelmezése.

Fülep Kokoschkával kapcsolatos megállapításait vitatták ugyan többen is – ez a probléma-felvetés: a Kokoschka-hatás értelmezése, mértékének megítélése a Tihanyival foglalkozó írásoknak egyik középponti kérdése lett – de azt senki nem állította, hogy Tihanyit Fülep Kokoschka-epigonnak bélyegezte volna. Kállai Ernő például – Fülep nevének említése nélkül s inkább már a 20-as évek Tihanyija felől nézve a kérdést – elutasította a Kokoschka-hatás feltételezését: „Van-nak, akik a jellemzésnek ezt a módját *Kokoschkával* hozzák vonatkozásba. De a rokonság alig jelent többet, mint bizonyos motívumbeli közösséget, ezt pedig a kor általános dekadenciája magyarázza. Amióta egyébként Tihanyi útja, úgy látszik, végleg megvált minden oldott festőiségre törekvő impulzivitástól, mely az impresszionizmus felől érkezve az expresszionizmus túlcsigázott

⁵ Perneckzy Géza: Essünk neki Fülep Lajosnak! *Mozgó Világ*, 37, 2011, 7. 91–92.

⁶ Perneckzy Géza: Levél a szerkesztőnek a Nyolcak centenáriumi kiállítása kapcsán. *Enigma*, 18. No 66. 2011. 90.

⁷ Perneckzy Géza: A Nyolcak és Aktivisták köre, avagy a magyar avantgárd. *Kritika*, 4, 1966, 4. 21. – újraközölve: Perneckzy Géza: *Tanulmányút a Pávakerbe*. Budapest, Magvető, 1969. 43.

⁸ Perneckzy Géza: Egy magyar művészetfilozófus. Vázlat a nyolcvanöt esztendő Fülep Lajosról. *Magyar Filozófiai Szemle*, 14. 1970. 621–655. – újraközölve: *Fülep Lajos emlékkönyv. Cikk, tanulmányok Fülep Lajos életéről és munkásságáról*. Válog., szerk., a jegyzeteket és a bibliográfiát összeáll. Tímár Árpád. Budapest, Magvető, 1985. 79–115. – az idézett rész: 93–94.

hevületében szokott végződni, amúgy is nyilvánvaló, hogy mi az alapvető különbség, mely Tihanyit mindig is szembehelyezte Kokoschkával.⁹ De volt olyan is, aki elismerte a Kokoschka-hatást, ha nem is tartotta egyértelműen pozitívnak. Genthon István a modern magyar festészet történetét

*Fülep Lajosnak az érzékeny
profitorok "ségi" barátságával
és remélve
Paris Dec. 1936.*

2. kép. Tihanyi Lajos dedikációja
Robert Desnos: Tihanyi c. könyvében

összefoglaló munkájában határozottan kiemelte Kokoschka szerepét: „Kokoschka döntő hatása alakította ki [Tihanyi] stílusát, pszichológizáló arcképei, drámai torzításaikkal legjelentékenyebb munkái. [...] A jellemzés iránti vonzalma ismertette meg Kokoschka művészetével s átmenetileg a nálánál hasonlíthatatlanul kvalitásosabb, idegesen érzékeny festőnek hatása alá is került.”¹⁰ Genthon megfogalmazása már-már súrolta az epigonság vádját, de ezt saját véleményeként közölte. Ő sem idézte közvetlenül Fülepet, de biztos, hogy ismerte írását, irodalomjegyzékében hivatkozott a Nyugat-beli cikkeire.¹¹

Pogány Ö. Gábor 1947-ben megjelent könyvében szintén a forrás megjelölése nélkül utalt a Kokoschka problémára: „Egyesek megrágalmazták az expresszionizmussal, a szónak germán értelmében, holott Kokoschka szomszédságában is a Fauves-ok udvari bolondjának bizonyult.”¹²

Fülep Tihanyira vonatkozó megállapításait szövegszerűen évtizedekig nem idézte senki. A cikket a művészettörténeti köztudatba tulajdonképpen Tihanyi első hazai monográfiája, Dévényi Iván emelte be. 1968-ban megjelent könyvecskéjében Fülep megállapításait teljes mértékben elfogadva, azzal egyetértve idézte a Nyugat-beli tanulmányból: „Fülep Lajos szerint mesterünk »ortodox cézanne-ista némi Kokoschkával beoltva«. De hogy szavai ne legyenek tévesen értelmezhetőek, Fülep hozzáfűzi: »Mindazt azonban, amit Tihanyi Cézanne-ból és Kokoschkából – mondjuk – »átvesz« –, egyúttal magából veszi.« Nem Tihanyi volt az egyetlen század eleji magyar művész, aki e két merőben különböző művészeti tendenciának – a nagy province-i mester harmóniára, kiegyensúlyozottságra, szervezett rendre való törekvésének és az expresszionizmus szubjektivizmusának, lázas indulatainak, túlradó emócióinak – szintézisére törekedett, de Tihanyi volt az, aki kivételes talentumával, művészi originalitásával a legnagyobb sikerrel hozta közös nevezőre a Cézanne és Kokoschka nevével jelezhető művészi áramlatokat.”¹³

Dévényi a könyv előkészítő munkálatai során levélben kereste fel Fülepet, akitől feltehetően azt kérdezte, fenntartja-e korábbi véleményét Tihanyiról. Dévényi levele nem maradt fenn, Fülep válasza azonban igen: „nagyon örülök a Tihanyi monogr. írása szándékának. Ezzel egyúttal kérdésére is feleltem, úgy értekelem-e őt ma, mint félszázaddal ezelőtt, amikor írtam róla. Ugyanúgy, [...] Véleményemet tehát most is vállalom, [...] Az én portrait-m hollétéről mit sem tudok. [...] Kár, mert egyik fő műve volt, nagy ambícióval csinálta.”¹⁴ Egy fél évvel későbbi levelében újra megerősítette határozott értékítéletét: „És Tihanyi? akadt-e nyom az én portrait-mhoz?

⁹ Kállai Ernő: Új magyar pikúra 1900–1925. In: Kállai Ernő: Összegyűjtött írások I. Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1912–1925. Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeáll. Tímár Árpád. Budapest, Argumentum Kiadó – MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1999. 156.

¹⁰ Genthon István: Az új magyar festőművészet története 1800-tól napjainkig. Budapest, 1935. 238–239.

¹¹ Uo., 289.

¹² Pogány Ö. Gábor: A magyar festészet forradalmárai. [Budapest], Officina, [1947]. 66.

¹³ Dévényi Iván: Tihanyi. Budapest, Corvina, 1968. 15.

¹⁴ Fülep Lajos – Dévényi Ivánnak, 1966. február 17. Fülep Lajos levelezése VII. 1961–1970. Szerk., a jegyzeteket és a mutatókat összeáll. F. Csanak Dóra. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2007. 299.

nagy kár volna azért a képért, a kornak egyik kiemelkedő produkciója, legalább is annyira, mint Rippli Maillolja.”¹⁵

Németh Lajos 1968-ban megjelent könyvében már evidenciaként idézte – Fülep nevének említése nélkül – a Fülepi alaptételt: „Cézanne és Kokoschka – fogalmazta meg már a kortárs kritika is Tihanyi vezércsillagait. Csakugyan e két mester határozta meg konstruáló, ugyanakkor expresszív hevületű, a pszichikai kérdésekre a kokoschkai értelemben fogékony művészetét.”¹⁶

Hasonlóképpen evidenciaként, szakmai konszenzuson alapuló megállapításként írta le Fülep alapvető tételét Szabó Júlia is – teljes joggal: „Tihanyi Oscar Kokoschka expresszionista lélekábrázolását Cézanne formai objektivitásával ötvözi”,¹⁷ s azt is nyomatékosan kiemelte, hogy Fülep elfogadta Tihanyi róla készült jellemzését: „A Tihanyi-kiállításról írott kritikájában Fülep önmagára vonatkoztatva is vállalja és helyesli ezt a portréfelfogást: »Ha így állítottak be a világ elé, csak maradjak. Don Quijote, kaján és a többi? All right!«”¹⁸

A magyarországi művészet története 6. kötetében nem idézték, csupán a Tihanyiról szóló irodalom jegyzékében kommentálták Fülep cikkét: „A korabeli kritikák közül alapvető, a magyar műkritika egyik remeke Fülep L.: T. L. (Ny 1918. 692-696.)”¹⁹

Majoros Valéria Tihanyi monográfiájában viszont hosszasan és Füleppel teljes mértékben egyetértve „a kiállítás legalaposabb kritikája”-ként²⁰ idézte a cikket. A Nyolcak 2010-es kiállításának katalógusában is szóba került Fülep írása. Sárkány József Tihanyi portréművészetéről írva emlékeztetett rá: „Már korabeli kritikusi is – megérezvén művei jelentőségét – kapcsolatot igyekeztek kimutatni közte és valamely jelentős európai mester között. A kritikák közül Fülep Lajos értékelése – »ortodox cézannista némi Kokoschkával beoltva« – az, amely mint »bázis« szerepel, melyet vagy maradéktalanul elfogadtak – Dévényi Iván – vagy – különösen a kokoschkai párhuzam okán – vitázva vele, újabb kapcsolatokra hívták fel a figyelmet.”²¹ Egyetértőleg idézte Fülep Tihanyi-tanulmányának megállapítását Kemény Gyula is: „Fülep Lajos tárgyyszerűbb interpretációval közvetíti a festő törekvését, aki »A természetből indul ki, mint Cézanne, minden erejével fokoza és feszíti az anyag intenzitását, de igyekszik alája gyűrni a kompozíciós elvnek.«”²²

Rátérve a Fülep-cikk elemzésére érdemes röviden utalni arra a szituációra, amelyben Fülep írása megjelent.

Tihanyi Lajos 1918 októberében megnyílt tárlata az első (és egyben utolsó hazai) önálló gyűjteményes kiállítása volt, ezt a bemutatkozást tekinthetjük pályafutása csúcspontjának. A kiállítás sikere, sajtóvisszhangja is rendkívüli volt. A világháború éveinek nyomorúságos sajtóviszonyai közepette alig jutott nyúlfarknyi hely a képzőművészet – egyébként nagyon megritkult – eseményeinek bemutatására, Tihanyiról azonban tucatnyi kritika, ismertetés – köztük több tanulmány-méretű is – napvilágot látott. A Nyugat is egyértelműen kiállt mellette, két terjedelmes – elismerő! – írást is közölt róla.

Az a körülmény sem elhanyagolható, hogy tárlatát Tihanyi a Ma folyóirat kiállítási helyiségében rendezte meg. Ez mindenképp egyfajta demonstráció volt, egyrészt arról tanúskodott,

¹⁵ Fülep Lajos – Dévényi Ivánnak, 1966. augusztus 16. Uo., 328.

¹⁶ Németh Lajos: *Modern magyar művészet*. Budapest, Corvina, 1968. 53.

¹⁷ Szabó Júlia: *A magyar aktivizmus művészete 1915–1927*. Budapest, Corvina, 1981. 63.

¹⁸ i. m. 64.

¹⁹ *Magyar művészet 1890–1919*. Szerk. Németh Lajos. Budapest, Akadémiai K., 1981. I.: 655.

²⁰ Majoros Valéria: *Tihanyi Lajos. A művész és művészete*. Budapest, Monument-Art, 2004. 69.

²¹ Sárkány József: Tihanyi Lajos portréiről. A *Nyolcak*. Kiállítási katalógus. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. Pécs – Budapest, Janus Pannonius Múzeum – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2010. 432.

²² Kemény Gyula: Közéletek a Nyolcakhöz a képek felől. A *Nyolcak* 2010. i. m. 114.

hogy Tihanyi valamilyen mértékben egyetértett a Kassák körül csoportosult művészek törekvéseivel, szolidaritást vállalt a legmodernebb törekvésekkel, másrészt azt bizonyította, hogy a Ma köre befogadta Tihanyit, társnak vagy előfutárnak tekintette. Kassák és Tihanyi között voltak persze viták, súrlódások, anyagi természetű nézeteltérések is,²³ ez azonban végső soron nem von le semmit az esemény – a találkozás, az együttműködés – jelentőségéből. Már Bölöni is azt hangsúlyozta a katalógus-bevezető legelején: „Aki büszke önmagára és egyéniségére, aki nem akar alkudozni és licitálni, aki kérlelhetetlenül azt festi, amit legjobbnak talál, az alig lel a magyar szalonok, egyesületek, képesboltok szaporodó sokaságában otthonra. Ezért kereste Tihanyi a MÁ-t, és a MA ezért kereste Tihanyit.”²⁴

A Ma kiállítási tevékenysége 1917–19-ben jó másfél éven át mennyiségét és rangját tekintve is messze kimagaslott a korabeli mezőnyből, s ez nemcsak az utókor ítélete, a korabeli sajtó-visszhang arányai és értékítéletei is ezt tükrözik.

A Tihanyi-kiállítással foglalkozó írások alaphangját, a művek megközelítésének, értelmezésének főbb irányait Bölöni György katalógus-előszava határozta meg, ez a Ma október 15-i számában – jóval a megnyitó előtt – jelent meg. Bölöni emlékeztetett arra, hogy Tihanyi a Nyolcak csoportjához tartozott, elveihez, elkötelezettségéhez mindvégig hű maradt, fejlődése töretlen volt: „Nem tapogatózott és nem hajladozott. [...] befolyásolhatatlan és kérlelhetetlen lett. Nem volt megalkuvó”. Kiemelte, hogy „kitűnő emberismerő”, „kíváncsi és boncolgató”, „számára már – érzékelési hiányossága folytán – az ember akaratlanul is tanulmány, s azt mint pszichikai rejtélyt egyedül csak a látásával tudja kibogozni”, „látása döntőbb és mélyebb, mint másé, a téma nála nemcsak külső jelenség, hanem boncolni való probléma, melyet meg kell oldani pszichológiai-lag és mértanilag. Vele vonul be a magyar pikűrába a pszichológiai arckép.”

Bölöni megpróbálta néhány portré pszichológiai tartalmát szavakba is foglalni: „Kosztolányi arcára kiülteti a kisgyermekes félénkséget és az ideges ember retteneteit. Önarcképein a legvérengzőbb és legtanulságosabb viaskodásokat végzi önmagával. Fülep Lajos a gőgös és fölényes hidegség. Révész Béla a bódulatban süllyedő töprengés. Kassák Lajos a szlávós és feminin, de vénasszonyosan csökönyös kitartás.”

Az arcképek pszichológiai mélységét tekintve párhuzamként Van Gogh és Dosztojevszkij alakjait említette Bölöni, Tihanyi festői stílusát viszont Cézanne és Greco művészetére vezette vissza. „Őseit – Cézanne-t és Grecót – tiszteletben tartotta, de el is rúgta magától, amint ez a lelki örökség gátat vagy kényszert jelentett makacs és csökönyös egyéniségének.”

Bölöni fenntartások nélküli lelkesedéssel mutatta be Tihanyi művészetét, kereste sajátosságait, a csak rá jellemző vonásokat, elutasította azt, hogy valamilyen divatos megnevezéssel megkerülje a részletesebb leírást, elemzést. „Tihanyi a dolgok plasztikai értékét hangsúlyozza. Nála a fény és szín nem önmagukért vannak, hanem a formák plasztikai kifejlesztésének szolgálatában állanak. Mértani figurák egyszerűségére esnek vissza a formák, s minden tárgy egy mértani alak lappangó figuráját ölti fel. Nem kubizmus ez, hanem a formák jelentőségének felismerése, a testek térben való elhelyeződésének és a tárgyak hármasságának problémája; az élő valóságot zárt formák közé terelő tektonikus művészet.”

A jóindulatú megközelítés, az elismerő hang a kiállításra reflektáló sajtó jó részére jellemző volt. Többnyire megegyeztek abban, hogy „Tihanyi a fiatal magyar festők gárdájának egyik legmarékánsabb alakja”²⁵ – ahogy azt a Pesti Napló már a kiállítás előzetes híradásában megírta. Hason-

²³ A kiállítás létrejöttének körülményeit Majoros Valéria részletesen feldolgozta. Majoros 2004. i. m. 66–68.

²⁴ Bölöni György: Tihanyi Lajos. *Ma*, 3, 1918. 10. 122. – Újraközölve: Bölöni György: *Képek között*. Szerk. Erki Edit. Budapest, Szépirodalmi, 1967. 485–488.

²⁵ Tihanyi Lajos kollektív kiállítása. *Pesti Napló*, 1918. október 17. 10.

lóképp vélekedett Bálint Lajos is: „a magyar művészet modern és radikális törekvésű emberei között minden bizonnyal a legértékesebbek közül való.”²⁶ Felek Gyéza úgy vélte: „a magyar festés bolsevik-pártja éppúgy elismeri Tihanyi erős, kemény tehetségét, mint ahogy nem zárkozhatsz el Tihanyi talentumának méltánylásától azok sem, akik idegenkednek a művészet forradalmáraitól.”²⁷ Elek Artúr – fenntartásait sem elhallgatva – azt hangsúlyozta: „legérdekesebb művészeink közé tartozik. A hajdani »Nyolcak« csoportjában tűnt föl először, s míg volt társai többé-kevésbé lehiggadtak, ő annak maradt, aki volt: kihívó és ellentmondásra ingerlő fiatalnak. [...] Tihanyi nagy tehetségét kétségtelennek látjuk.”²⁸ A Színházi Élet szerint: „Tihanyi Lajos ízig-vérig művész, aki sohasem hódolt meg anyagi javakért a közízlésnek és büszkén és egyenesen haladt azon az egyéni úton, amelyet magának annyi éven át keresett és kiverelkedett.”²⁹ Bálint Aladár a Nyugatban így összegezte értékítéletét: „Eredményei a fiatal harcoss magyar piktúra jelentős értékei. Ő maga kivételes helyet biztosított magának és amely kemény egyenes művész, világos fejű, tudatos meg nem alkuvó egyéniség, biztosra vehető, hogy nem lankad el útja derekán.”³⁰ Még a keményen bíráló Kürthy György is „talentumos piktór”³¹-nak nevezte Tihanyit.

A kiállításról megjelent kritikák rendre tovább variálták a katalógus-bevezető megállapításait. Többen Tihanyi kitarását, eredeti célkitűzéseihez való hűségét hangsúlyozták legfőbb erényeként. „Tihanyi elvonult, hosszú töprengés, intenzív munka közepette mélyítette azokat a megkezdéseket, amelyeknek hat esztendővel ezelőtt, a Nyolcak utolsó kiállítása alkalmával tanúi voltunk. Nem kereste a gyors érvényesülés útjait, nevét sehol se láttuk ott, hol a közönség sekély ízlését szolgálják, hol vásárt csapnak és múló értékek fitogtatásával megakasztják a hosszú útra felkészült igaz emberek célhoz jutását.”³² – írta Bálint Aladár. A Népszava kritikája is azt emelte ki: „Tihanyi valami konok elszántsággal megmaradt az akkor magának vallott meggyőződése mellett. Akkori értékeit: a hitet, becsületességet és meggyőződést máig is megőrizte.”³³

A kritikák többsége – elfogadva Bölöni értékelését – Tihanyi portréművészetét méltatta a legrészletesebben. „A kiállított anyag legkiemelkedőbb, legnagyobb fontosságú részét az arcképek teszik. Tihanyinál az arckép – a portréfestők túlnyomó többségével ellentétben – nem kereseti forrás, talán nem is életcél, hanem a kifejezés, a közlés leglényegesebb lehetősége. [...] ecsetje nem suhan hűvösen végig a felületeken, eltakarva a lélek szakadékeinak, a sötét útvesztőknek az emberi arc lárváján áttörni akaró barázdáit, egyenetlenségeit. Mint hideg tekintetű mérnök kegyetlen műszerével felmér mindent, de nem is éri be mindazzal, ami felmérhető, behasít a mélységekbe és kíméletlenül napvilágra hozza mindazt, amit gondosan elrejtettünk mindenki elől, sőt még azt is, amiről magunk is alig tudtunk és csak sejtéseink alján, a tapasztalások, a tudat egymásra tapadt rétegeivel eltemetve lappangott bennünk észrevétlenül.”³⁴ – írta Bálint Aladár. A Budapest c. lapban Boross Mihály is azt hangsúlyozta, hogy „lebilincselő erővel áll előttünk a lelki analízator arcképfestő.”³⁵ A Nap kritikusa szerint: „a portrékon, [...] az arc és az ember karakterisztikumát meglepő készséggel és megértéssel ragadja meg és tudja leszögezni.”³⁶ Bálint Lajos úgy vélte: „az emberi fiziognómia belső építése, a domináns formákban érvényesülő ka-

²⁶ B. L. [Bálint Lajos]: Két kiállítás. *Magyar Hírlap*, 1918. október 20. 9.

²⁷ (f. g.) [Felek Gyéza]: Tihanyi Lajos. *Pesti Napló*, 1918. október 20. 13.

²⁸ Elek Artúr: Két kiállítás. *Az Újság*, 1918. október 20. 14.

²⁹ Tihanyi Lajos kiállítása. *Színházi Élet*, 1918. november 3. 32.

³⁰ Bálint Aladár: Tihanyi Lajos. *Nyugat*, 11. 1918. II.: 705–707.

³¹ (Kgy.) [Kürthy György]: Két kiállítás. *8 Órai Újság*, 1918. október 20. 6.

³² Bálint A. 1918. i. m.

³³ (i. e.) [Iván Ede]: Tihanyi Lajos. *Népszava*, 1918. november 10. 10.

³⁴ Bálint A. 1918. i. m.

³⁵ (b. m.) [Boross Mihály]: Kádár Béla – Tihanyi Lajos. *Budapest*, 1918. október 20. 8.

³⁶ (d.): Tihanyi Lajos kiállítása. *A Nap*, 1918. okt. 20. – 7.



3. kép. Tihanyi Fülep-portréjának reprodukciója
Robert Desnos könyvében (XIV. tábla)

a realitás határain”. Ennek ellenére több – egyébként elismerő – kritikában is felvetődött valamilyen formában a portrék karikatúra vagy karikatúrához közelítő jellege. „A művész igazi terrénuma az arcképfestés. A karakterizálás iránt egészen kivételes érzéke van Tihanyinak, mégpedig a test és a lélek jellemzésére egyaránt. Nem volna jogos kifogásolni, hogy az éles jellemzés néhol eléri a karikatúra határát. A nagy portretisták többnyire szívesen rajzoltak torzképeket, és Daumier vagy Van Gogh grandiózus arcképein mindig találunk karikatúraszerűen kiélezett vonásokat.”⁴⁰ – írta Felek Gy. Elek Artúr is érintette ezt a kérdést: „arcképei eredetijükhöz viszonyítva bizonyára inkább karikatúrák. De bizonyos, hogy erős karakter van valamennyiükben. Tihanyiban igen fejlett az érzék a jellemzetes iránt, de a jellemzetest korlátlan szubjektivitással fejezi ki: nem olyannak, amilyennek mindenki látja, hanem amilyennek ő maga érzi. Festett arcképeinél mi többre tartjuk a rajzoltakat.”⁴¹

A rövidebb írások természetesen nem foglalkoztak Tihanyi „művészettörténeti” helyével. Egy-két cikkben szóba került a Cézanne-hoz, egy helyütt a Grecóhoz való viszony kérdése, s volt olyan sommás vélemény is, amely határozottan visszautasította az eredetiséget kétségbevonó hatások feltételezését: „Képei újak, frissek és nem hasonlítanak senkire.”⁴²

Böloni méltatásában egyértelműen értéként, pozitívumként említi, hogy Tihanyi művészete valamilyen formában, valamilyen mértékben kapcsolódik Cézanne-hoz. Más hangsúlyt kapott azonban a Cézanne-hoz való viszony azoknál a kritikusoknál, akik számára maga Cézanne sem volt vitathatatlan tekintély, nem jelentett feltétlenül követhető-követendő példát. Elek Artúr pél-

rakter erőteljes kiemelése teljes tudásáról tesznek bizonyosságot.”³⁷ A pszichológiai ábrázolás képességét hangsúlyozta a Figaro kritikusa is: „nem fotografál, hanem alkot. Tihanyi művészete léleklátás piktúrán át kifejezve, éppen azért más, mint az egyszerű kópia a hétköznapi felületeken fotografált »hasonlóság«. [...] Tihanyi a vonalakon és a színeken át lélektant csinál.”³⁸ Még A Hét fanyalgó kritikusa szerint is: „Tihanyi Lajos így kialakult lélektani portrélátását lehet, sőt szabad ma még nem elfogadni és talán tagadni is, de egy pillanatra sem szabad elfelejteni annak nagy fontosságát.”³⁹

Böloni a katalógus-előszóban elébe ment a várható kifogásoknak is, már előre, a leghatározottabban visszautasította azt a lehetséges vádat, hogy Tihanyi arcképei karikatúrák lennének: „a lényeges vonásokat hangsúlyozza. Tihanyi nem megy el a karikatúráig, benne nincs semmiféle hajlandóság a groteszkre, nem megy túl

³⁷ B. L. [Bálint Lajos]: Két kiállítás. *Magyar Hírlap*, 1918. október 20. 9.

³⁸ Lendvai István: Két képművész kiállításáról. *Figaro*, 1918. október 30. 28.

³⁹ Tihanyi Lajos gyűjteményes kiállítása. *A Hét*, 1918. október 27. 671–672.

⁴⁰ (f. g.) [Felek Gy. Elek]: Tihanyi Lajos. Kádár Endre. *Pesti Napló*, 1918. október 20. 13.

⁴¹ Elek 1918. i. m. 14.

⁴² Tihanyi Lajos kiállítása. *Színházi Élet*, 1918. november 3. 32.

dául így vélekedett: „Művészete sokban emlékeztet a francia mesterre, a legproblematisabb művészek és a legnagyobb hatású francia festők egyikére, de persze leginkább a túlzásaiban. Az emberi formák széjjelzilálásához, a rajz önkényességeihez az ő példájából (de alighanem rosszul megértett példájából) merítette a bátorságot.”⁴³

A Hét kritikusa sem tartotta túl nagy érdemnek a Cézanne-példa követését: „előbb Cézanne problematikus művészetének hatása és végigkínlódott stúdiuma volt az, ami ezt a nagy akaraterejű, kutató és tisztalátású művészt vezették, de akkor Cézanne körülbelül annyit jelentett, mint a Julian-iskolásoknak Bastien-Lepage.”⁴⁴

Böloninek Grecóra – mint lehetséges példaképre – vonatkozó megjegyzését egyedül Bálint Aladár vette át, alig valamivel bővítve az eredeti megfogalmazást: „Tihanyi Lajos Cézanne tanulságaiból indult ki és tanulságait kiszélesítve, gazdagítva érkezett el Grecóig, kinek hatása alatt egészen átfomálódtak a francia őshagyományai. Ámde Grecót sem merevítette bálvánnyá és keresztyűgázolva tradícióin, önmagán mind messzebbre távolodott múltjától, tanítómestereitől.”⁴⁵ Kokoschkát viszont – Fülep cikke előtt vagy azzal egy időben – senki nem említette. Csupán hónapokkal később, Felvinczi Takács Zoltánnak a magyar művészet aktuális helyzetét áttekintő írásában fordul elő egy olyan megjegyzés, amely ugyan sem Fülepet, sem Tihanyit nem nevezte meg, de feltehetően a Tihanyi-Kokoschka viszonyra vonatkozik: „Akik nálunk Cézanne-on kezdték, rendszeren vagy a biedermeieren, vagy Kokoschkán végezték.”⁴⁶

A lapok nagy többsége több-kevesebb fenntartással, de végső soron elismeréssel írt Tihanyi kiállításáról. Néhány nagy konzervatív lap a hallgatást, az elhallgatást választotta véleménye kifejezéséül.⁴⁷ Elvétve persze volt olyan kritikus is, aki részletesen megfogalmazta elutasítását. Kürthy György például két napilapban is kifejtette álláspontját: „A talentumos piktör – úgy látszik – végképpen behódolt az expresszionizmus kátyújába jutott iránynak, bár némely képein (1., 19., 21.) nem bír szabadulni a naturalizmus hatásától sem. Portréi karakterben olyanképpen jók, mintha valami vizionárius karikaturista lázalmában készítette volna azokat. Egyebekben ő is, mint elvtársai általában nem tudnak előbbre jutni egészségtelen céljaik létráján.”⁴⁸ – vélekedett a 8 Órai Ujságban. A Magyarország c. lapban pedig ezt írta: „Tihanyi Lajos a legmodernebb irányok egyikének máris elavult kifejezési formáin igyekszik tova, de egyhelyben marad; [...] Keskenyre nyomott koponyájú arcmásai mint keserű és hibbant karikatúrák döbbszentek meg, vics és szellemesség híján.”⁴⁹ Így fogalmazott tehát az, aki valóban elutasította Tihanyi művészetét.

Kürthy György egyébként nem a konzervatív műcsarnoki művészet híve-szószólója volt, elutasítása mögött nyilván az a felismerés húzódott meg, hogy a háború borzalmaiba belefáradt, fásult közönség – vagy annak legalábbis jelentős része – másfajta művészetre vágyik. „Mást, újat, egészségeset és főképpen szépet és gyönyörködtetőt akar ma a vérbe-járványba és egyéb bajokba keveredett világ. Ha ma nem megy, majd megy holnap. Ha a »Ma« és köre nem tudja megcsinálni, majd megcsinálják mások.”

Ez a felismerés igencsak figyelemre méltó a következő években kibontakozott művészeti fejlemények szempontjából. Kürthy ugyanis egyértelműen megfogalmazta itt azt az igényt, amelynek az új generáció – a Szőnyi, Patkó, Aba Novák, Korb Erzsébet nemzedék – próbált megfelelni. (Más kérdés persze, hogy ez a perspektíva teljesen ellentétes azzal, amit Fülep képviselt. Fülep is

⁴³ Elek 1918. i. m. 14.

⁴⁴ Tihanyi Lajos gyűjteményes kiállítása. *A Hét*, 1918. október 27. 671–672.

⁴⁵ Bálint A. 1918. i. m.

⁴⁶ Felvinczi Takács Zoltán: Magyar művészet 1919. *A Hét*, 1919. január 5. 15.

⁴⁷ Nem írt a kiállításról sem a *Pesti Hírlap*, sem az *Alkotmány*, sem a *Budapesti Hírlap*. Ez azért is feltűnő, mert az ugyanaz nap megnyílt Kádár Béla tárlatról szinte minden lapban írtak.

⁴⁸ (Kgy.) [Kürthy György]: Két kiállítás. *8 Órai Ujság*, 1918. október 20. 6.

⁴⁹ Kürthy György: Két kiállítás. *Magyarország*, 1918. okt. 20. 12.



4. kép. Tihanyi Lajos: Fülep Lajos portréja. Ceruzarajz.

(Közzétette Bajkay Éva: Lajos Tihanyi.

Portrait of Lajos Fülep. In: *In Arte Venustus.*

Studies on Drawings in Honour of Teréz Gerszi.

Budapest, Szépművészeti, 2007. 229.)

rózsás forradalom első napjaiban jelent meg. A politikai szituáció új perspektívába helyezte Tihanyi művészetét, Iván Ede ebből kiindulva közelítette meg a kiállított műveket, így ünnepelve a festő teljesítményét: „Forradalmat, új, tisztult művészi hitet és a művész meggyőződésének egészen szokatlanul őszinte megnyilatkozását hozza magával *Tihanyi Lajos*. [...] Formaérzéke arcképein és tájképein egyaránt egy forradalmi művészet új ihletében fogantatott. Tihanyit mint a jövő művészetének egyik igazi harcosát üdvözljük a »MA« művészeti kiállításán.”⁵¹

Bölöni harmadik Tihanyiról szóló írása feltehetően egy időben készült, illetve jelent meg Fülep cikkével. Ez az írás – kihasználva a folyóirat adta lehetőségeket – Cézanne szerepét fejtette ki valamivel részletesebben, de kitért a lélekábrázolás problémáira is. Bölöni Cézanne-értelmezésének azonban bizonyára nem volt már szerepe a Fülep cikk létrejöttében.

Fülep Tihanyiról szóló Nyugat-beli cikke egyfajta fordulópontot is jelez Fülep pályafutásában: ez volt utolsó, aktuális kiállításról szóló írása, ez volt képzőművészet-kritikusi tevékenységének záróakkordja.

Tudjuk, hogy ekkor már céltudatosan készült a radikális életforma-váltásra: végleg szakítani akart a nagyvárosi, értelmiségi-újságírói életformával, a kávéházak, szerkesztőségek világával; vidékre készült, a lelkeszi hivatást választotta élete keretéül. Kritikusi tevékenységének beszüntetését – nem sokkal a Tihanyi-cikk előtt – ő maga jelentette be. A Műcsarnok egyik tárlatáról írva adott számot mélységes csalódottságáról: „E sorok írója tíz-egynehány évvel ezelőtt műkriti-

a jövő, a kibontakozás lehetősége felől közelítette meg Tihanyi művészetét, de ő a Cézanne-hagyomány folytatásában remélte a megoldást, s ezért Tihanyi teljesítményét is másként értékelte.)

Bölöni – katalógus-előszavát követően – a többi a napilap kritikájával egy időben, a Világ kritikusaként is megszólalt. Megismételte, megerősítette néhány korábbi állítását. Újra kiemelte: „ahogy Tihanyi behatolni igyekszik a lefestendő tárgyak mértani alakjába, éppúgy tagadhatatlanul behatol a lefestendő arcok lélektani centrumába is. [...] ezekből az arcokból elárulják a lapangót, az alig leszögezhető, a legtökéletesebbet. [...] ő az arcok lélektani megfajtója. Az ember az ő ecsetje előtt elveszti azt a maszkot, melyet a nagyvilág előtt visel, megoldott rejtély lesz, titkolt érzéseinek és intellektusának elárulója: [...] ezek az arcképek a modellre nézve raszkolnyikovos önmegismerések.”⁵⁰

A reflexiók közt külön hely illeti meg a Népszava kritikáját, amely némileg megkésve, november elején, az őszi-

⁵⁰ Bölöni György: Egy magyar arcképfestő arcképéhez. *Világ*, 1918. október 20. 14.

⁵¹ Iván 1918. i. m. 10.

kuskodott valamelyik napilapnál és némely folyóiratoknál. Akkor, mivel ez volt szomorú kenye-re, esetről esetre be kellett számolnia a Múcsarnok kiállításairól, amit még jámbor buzgalomból, vagy ha úgy tetszik, ifjonti idealizmusból megtoldott azzal, hogy kíméletlenül nekirontott a Múcsarnokot özönként elárasztó álművészetnek, és síkraszállt azért az egy-két értékért, amit éppen talált. Akkor néhányadmagával még azt hitte, ez erkölcsi kötelessége, s hogy a jónak előbb-utóbb győznie kell. Azóta sok idő telt el, [...] most fásultan néz maga elé a szép fehér papírra, és nem tudja, mit írjon. Ismételve azt, amit tíz évvel ezelőtt írt? [...] Újat mondjon? Nem lehet. Hiszen még minden a régi van. [...] újra lenyomtatni azt, aminek akkor sem volt foganatja, újra fölvenni Don Quijote lándzsáját, és nekirúgatni a szelmalmoknak vagy a porban baktató birkanyáknak, igazán kár volna.⁵² (Figyelemre méltó, hogy saját szerepének, magatartásának jellemzésekor már itt felbukkant hasonlatként Don Quijote alakja.)

A világháború éveiben egyébként már nem folytatott olyan intenzív kritikai tevékenységet, mint ifjúkorában, de írt még néhány olyan cikket, amely arról tanúskodik, hogy továbbra is odafigyelt a képzőművészeti élet legfontosabb eseményeire (írt többek közt az Erzsébet-szobor pályázatáról, Ferenczy Károlyról, Rippl-Rónairól, Kernstokról is). Csalódottságát egyébként nemcsak a Múcsarnokkal kapcsolatban fogalmazta meg, a progresszív törekvések megtorpanását, a sokat ígérő tehetségek kifulladását is fájalta, erről szólt a Rippl-Rónai és a Kernstok cikk. A Kassákéknál rendezett kiállításról azonban végül mégiscsak írt, a Tihanyi cikk létrejöttét talán úgy is értelmezhetjük, hogy Fülep utoljára még megmutatta, ha méltó a feladat, akkor van még kritikusként is mondanivalója.

A cikk több szempontból is rendhagyó. Már alcíme – „Az arckép a festőjéről” – jelzi, szerzője nem független, kívülről szemlélőként tekint az alkotóra és a művekre, nézőpontja sajátos, nyíltan vállalja az elfogultságot, az érintettséget. Ő a művész festette arcképek egyikének modellje, az ő portréja fogadja a kiállításra belépőt.

Műfaját tekintve is különleges hely illeti meg a Tihanyi-tanulmányt Fülep munkásságában. A hagyományos, műveket leíró-elemző kiállítás-kritika ötvöződik itt a korai műterem-látogatások szarkasztikus hangnemét idéző riport-elemekkel. A mondandó kerete egy valós (vagy elképzelt?) tárlatlátogatás körülményeinek, eseményeinek felidézése.

A cikk a helyszín, a kiállítási terem leírásával kezdődik, majd sor kerül a közönség és a jelenlévő kiállító művész bemutatására is. A címben hivatkozott „arckép” azonban már a második mondatban előtérbe kerül: „Itt lakom jelenleg, illetve lógok, az első teremben, aki belép a kiállításra, legelőször velem találkozik.” Az arcképnek már ennél az első megközelítésénél szóba kerül, hogy „cézári göggel néz”, s az egyik ismerős azt is megkérdi: „ki ez a Don Quijote?” A látogatók azonban „első elképedésük” ellenére felismerik az ábrázoltat, s a kérdőre vont festő is visszautasítja a „száraz műkritikus” „Nem hasonlít!” vádját: „Nem baj, de van benne k'rakter”. Annak viszont nyoma sincs, hogy Fülep elhatárolódott volna saját arcképétől, hogy torznak, hamisnak, sértőnek tartotta volna az ábrázolást.

Már a cikk első mondatainak egyikében felbukkan a „kaján” szó, ott még Fülep önjellemzésekként, de hamarosan kimondja egy látogató is: „Csakugyan ilyen kaján?” – s ettől kezdve ez a szöveg vezérmotívuma lesz. Sorra kerül az arckép Bölöni adta értelmezése is: „valaki rámolvassa a katalógusból: »göggös és fölényes hidegség.«” Újabb vonásokkal egészül ki tehát a belépéskor adott jellemzés. Fülep elfogadja a Bölöni kínálta szerepet: „Ha így állítottak be a világ elé, csak maradjak. Don Quijote, kaján és a többi”. Belemegy a játékba, lehetőségként elfogadja, hogy olyan, amilyennek Tihanyi ábrázolta, olyan, amilyennek Bölöni és a látogatók látták, s a továbbiakban úgy ír a művészről s alkotásairól, olyan „kajánul és gögösen és fölényes hidegséggel”, mintha valóban teljes mértékben olyan lenne, amilyennek ábrázolták.

⁵² Fülep Lajos: A Múcsarnok téli tárlata. (1917) In: Fülep 1998. 54–55.

A kiállítási szituáció felrajzolásán túl Fülep természetesen feladatának tekinti Tihanyi művészetének értékelését, történeti elhelyezését is: „belém festette a kritikust, s az most megszólal!”

Tihanyi jellemzéseként első helyen ő is hűségét, kitartását, következetességét méltatja: „Tihanyit mindeddig s még ma is »tehetséges kezdő«-ként kezelték. [...] Nálunk azzal szűnik meg valaki »tehetséges kezdő« lenni, ha két-három évenként fordít egyet a mesterségén. Szóval: ha mindig előlről kezd. Ezt nevezik tudniillik »fejlődésnek«. Mindig előlről kezdeni, mindent sorjában megpróbálni, semminek végére nem járni, ma naturalista, holnap impresszionista, holnapután kubista, azután expresszionista és még azután ami majd ezután jön, mindig mindenre készen lenni – ez a »fejlődés«. [Ez nyilvánvalóan egy Kernstokra vonatkozó oldalvágás!] Tihanyi megmarad »kezdőnek«, mert ő ma is azt csinálja, amit egyszer elkezdett, megmaradt kezdőnek, mert ő csak egyetlenegyszer kezdett el valamit s ma is azt folytatja. Az ő fejlődése nem olyan szembeszökő, mint másoké, az ő fejlődése nem kifelé tart, a sokfélebe, hanem befelé, az elmélyülésbe, amit egyszer megszerzett, nem hajítja el, hogy holnap az ellenkezőjét csinálja, új eredményeit a régiekre építi rétegesen, semmit fel nem áldozva keresi az egyszerűt –, ha valaha naturalista volt, ma is az, amikor a kompozíciót kereste, a naturalizmusa is benne volt, s a mai szintézisében mind a kettő, illetőleg mind a három, négy és a többi fontos momentuma pályájának: minden képében benne van az egész múltja. Minden képe az ő teljes fejlődéstörténete.”

Fülep tehát – többekkel összhangban – a folyamatos, szerves fejlődést, a következetes építkezést, az elmélyedést, a szintézisteremtést hangsúlyozza. Nem veszi el a mértéket, nem fenntartások nélküli szuperlatívuszokban nyilatkozik, elsősorban Tihanyi művészi szándékait, törekvésének irányát méltányolja: „ő nem »haladja meg« egyes stádiumait az újak kedvéért, hanem valamennyit egyszerre tovább viszi, annak rizikójával, hogy nem tudja szintézisében összeegyeztetni őket. És lehet, hogy nem tudja. De ezt próbálja. Következésképpen – a legkövetkezősebben a fiatalabb nemzedékben. [...] Lehetetlenre vállalkozik? Lehet. [...] de mindig a festő nyelvéen szólal meg. Abszolút festő: mindenre reagál, ami festői, és semmire sem rezonál, ami nem festői. Stilisztikai hibákkal jó képek, nem a legvégső fokon, de képnek, piktúrának a szó ősi értelmében mindig jók – mert minden fokon festő.” Lehet ennél nagyobb dicséretet mondani egy festőről? Ez volna Tihanyi „sárga földig” lehardása?

Fülep egyértelműnek látja Tihanyi művészettörténeti helyét is: „látszólag egy helyben mozgott, jól kidöngölte-taposta a maga történeti helyét. Nem nehéz pontosan körülírni.”

E helymeghatározásakor nem elégedett meg azzal, hogy Tihanyit a Múcsarnok–Nagybánya–Nyolcak koordináta-rendszerébe helyezze el. És nem élt a terminológiai bűvészkedés olcsó eszközeivel sem, nem gondolta, hogy a feladat azzal megoldható, hogy a kubizmus vagy expresszionizmus kifejezést tovább variálva olyan újabb skatulyákat konstruáljon, mint a kubo-futurizmus vagy a kuboexpresszionizmus. Konkrétabb jellemzésre és szélesebb történeti perspektíva felvázolására törekedett.

Fülepnek ekkor már rendelkezésére állt az a művészettörténet-filozófiai konstrukció, amelyben igényeinek megfelelően kijelölhette Tihanyi helyét. 1916–18-ban készült ugyanis a „magyar művészet mérlegé”-nek nevezett tanulmány-sorozat, amelyet utóbb könyvként „Magyar művészet” címen publikált, három első fejezete pedig ekkor már meg is jelent a Nyugatban, még a Tihanyi cikk előtt. A mű céljáról utóbb – a könyv előszavában – így vallott Fülep: „elérkezettnek véltem az időt az évadvégi mérleg megkészítésére és az elszámolásra.”⁵³

A Tihanyi-cikkben ennek a fejlődésrajznak és értékrendnek a rövid összefoglalását használta fel Fülep arra, hogy kijelölje Tihanyi történeti helyét. Tulajdonképpen csak visszautalt a korábban részletesebben kifejtettekre; így értelmezhetjük ezeket a fordulatokat: „Ismeretes, minő zsáknak jutott a múlt század piktúrája az impresszionizmus legvégső és legszélsebb, de szükségszerű fejleményével, a neoimpresszionizmussal. A képből minden anyag kiveszett [...] minden kompo-

⁵³ Fülep Lajos: Előszó [a Magyar művészet első kiadásához]. (1923) In: Fülep 1998. i. m. 212.

zícia is kizárattott [...] És ismeretes, mint találta meg a piktúra az impresszionizmus hatalmas el-lenszerét Cézanne-ban. Cézanne-nál újra föllép a dolgok anyaga, [...] Cézanne-nál válik az anyag konstituívá a kompozícióra nézve. Az ő anyaga annyira tömény, sűrített, súlyos és minden irány-ban energiát szétlővellő, hogy a belőle formált dolgok már súlyosságuk és energikusságuknál fogva keresik az elhelyezkedést egymással és egymás közt. [...] És Cézanne nyomán megkezdő-dött a hajsza: el a naturalizmustól a kompozíció felé.”

Cézanne szerepe, „hatása” természetesen szóba került Bölöni és mások írásában is, hiszen ez akkor már egy évtizede közhely volt Tihanyival és a Nyolcakkal kapcsolatban, többnyire per-sze csak a felszínes hasonlóságok megállapítása vagy modorosságként való elutasítása szintjén. Már a Nyolcak első kiállításakor szóvá tette például Kernstok: „s Cézanne-ból ugyan mi lett? A leg-több festett citrom.”⁵⁴

Fülep számára Cézanne ennél sokkal többet jelentett, már az első, 1906-os meghatározó nagy élményként megélt találkozás nyomán megfogalmazta: Cézanne „reakció az impresszio-nistákkal szemben; [...] Az anyag szuggerálásában talán Cézanne ki is mondta az utolsó szót.”⁵⁵ „Ő az igazi nagy tanítómestere a mai generációnak.”⁵⁶ „Közvetlen őse az új fejlődések felé való elindulásnak.”⁵⁷ Ezek a gondolatok, ezek az alaptézisek kaptak kulcsszerepet később a „Magyar művészet” történetfilozófiai konstrukciójában, amikor Fülep a festészet helyzetét és soron lévő feladatait vázolta fel: „Cézanne is vég, mint Monet s az impresszionizmus, de egyúttal kezdet is; [...] Benne van az egész múlt, de az egész jövő is. A Cézanne művészetében lappangó lehetőségeket megvalósítani, a megkötöttségből kiszabadítani és kifejleszteni – íme az utána jövőök feladata. [...] erre vállalkoztak azok a magyarok, kik a nagybányai naturalizmus és impresszio-nizmus ellen reakciót támasztva nálunk is fölvetették az új kompozíció problémáját. [...] Erre a nemzedékre nagy és súlyos feladat várakozik: a naturalista állapotban némileg megfeneklett és megkésített magyar képrást kell mai hivatásának útjára vinnie és a továbbfejlődésre képessé tennie.”⁵⁸

Ebben a keretben a Nyugat-beli tanulmánynak az a kijelentése, hogy „Tihanyi a Cézanne örökségének egyik részese” – úgy gondolom, egyértelmű elismerést jelent. „Ugyanazzal a prob-lémával viaskodik, amivel mestere és ugyanazon a fokon, ahol az elhagyta. [...] A természet-ből indul ki, mint Cézanne, minden erejével fokozza és feszíti az anyag intenzitását, de igyekszik alája gyúrni a kompozíciós elvnek. A Cézanne-féle problémát nem tisztázta, de fenntartotta mind-máig a maga keménységében és végső harmóniát követelő diszharmóniájában. Élő mementó. Ő az igazi ortodox cézanne-ista.”

Azt is érdemként ismeri el Fülep, hogy Tihanyi Kokoschka nyomán próbál továbblépni, Kokoschka törekvését ugyanis egyértelműen pozitívnak tartja: „A cézanne-i fokot áttörni eddig csak egy ponton sikerült: in intenso: az arckép lelkiségében. Példa rá [...] Kokoschka. Ami nála történik, az a hagyományosan tiszta cézanne-i irányzatnak egy fokkal tovább vitele: az ember lel-ki életének differenciáltabb és érzékenyebb megjelenítése. [...] Ez az egyetlen törekvés, amelyet a Cézanne óta támadottak közül Tihanyi igazán magáévá tett. És ezzel pontosan meghatározó-dik Tihanyi helye és szerepe. Ortodox cézanne-ista némi Kokoschkával beoltva.”

Így született meg ez a tömör meghatározás, amelyet később egyértelműen pozitívként,

⁵⁴ Kernstok Károly: A kutató művészet. „Az utak elváltak”. A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvissz-hangja. Szöveggyűjtemény II. 1909–1910. Gyűjtötte, vál., szerk., a névmutatót készítette és bev. Tímár Árpád. Budapest – Pécs, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Janus Pannonius Múzeum, 2009. 289.

⁵⁵ Fülep Lajos: Salon d'Automne. (1906) In: Fülep Lajos: Egybegyűjtött írások I. Cikkek, tanulmányok 1902–1908. Szerk., a jegyzete-ket és a névmutatót összeáll. Tímár Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1988. 324., 325.

⁵⁶ Fülep Lajos: Cézanne és Gauguin. (1907) n: Fülep 1988. 356.

⁵⁷ Fülep Lajos: Salon d'Automne. (1906) In: Fülep 1988. 324.

⁵⁸ Fülep Lajos: Magyar festészet. A jövő felé. (1922) In: Fülep 1998. i. m. 203.

vitathatatlanul érvényesként először Dévényi Iván, majd az utána következő szakirodalom is elfogadott.

Kérdés, hogy ez a határozott megállapítás jelentheti-e azt, hogy Fülep egyszerűen epigonnak tartja Tihanyit? Ő maga nyomban elhárítja ezt az értelmezést: „De ez csak történeti megállapítás. Nem értékítélet.” Érveit ki is fejti: „mindazt, amit Tihanyi Cézanne-ból és Kokoschkából, mondjuk, »átvesz«, egyúttal magából veszi. Vagy ha, mondjuk, nem is mindent, de jórészt és lényegében.” Nincs itt szó tehát epigonságról. Fülep nem azt állítja, hogy Tihanyi utánozza Cézanne-t és Kokoschkát, hogy kész megoldásaikat veszi át, hanem éppen azt hangsúlyozza, hogy Tihanyi történeti helyzetéből következik, hogy ezeket a problémákat kell megoldania. „Az ortodox cézanne-ista és kokoschkista Tihanyira hajlandó volnék a következő paradoxont felállítani: ő Cézanne és Kokoschka nélkül is cézanne-ista és kokoschkista volna. Nem külsőségeiben, nem minden vonásában és talán nem ilyen világosan, de lényegében és alapjában. Szóval. olyan lenne történeti helyzete nélkül is, amilyen történeti helyzete folytán. Ami nála történetileg determinált valami, egyúttal egyéni kvalitás. Őt történeti helyzete pontosan arra a helyre állította, amelynek számára született.”

Ezzel nem kevesebbet mond Fülep, mint azt, hogy Tihanyi megfelel azoknak a kritériumoknak, amelyek a „Magyar művészet” értékrendjét megalapozzák. A megítélés szempontja ott éppen az, hogy a művésznek „van-e olyan művészi-formai problémája, amelyet neki és éppen neki kellett fölvetnie s megoldásán fáradoznia, [...] Vagy a másutt fölvetett és egyetemessé vált problémák megoldásához hozzájárult-e sajátos módon, úgy, hogy ez a hozzájárulás a művészetek közösségére is jelentőséggel bírhat?”⁵⁹

Fülep nem a senkire nem hasonlító, senkire nem emlékeztető, abszolút „eredeti” és a mások által kiküzdött kész eredményeket átvevő, önállótlán, utánzó epigon szélsőséges kategóriával közelíti Tihanyi művészetéhez. Rangját éppen az biztosítja, hogy felismerte és felvállalta a soron lévő, közös megoldandó feladatot, ellentétben például Madarással⁶⁰ vagy Munkácsyval,⁶¹ akiket Fülep éppen ezért a mulasztásukért bíralt festészetről szóló összefoglalójában.

Ennyit arról, hogy valóban „tehetségtelen utánzó”-nak minősítette-e Fülep Tihanyit.

A Nyugat-beli cikk további részében Fülep – elfogadva a neki tulajdonított kajánságot, azonosulva az arcképen ábrázolt személyiséggel – sorra veszi a kiállított portrékat, tovább mélyíti, sarkítja a Bölöni adta jellemzéseket, köztük a saját magára vonatkozót is: „Mert én sem vagyok csupán »gőgös és fölényes hidegség«, hanem barokk (általában: Tihanyi minden ízében barokk látású!) Don Quijote, nagy szusszal fölfúvódó, de rögtön lelapuló, a magam gyöngeségét kaján fölénység mögé rejtő, a profanum vulgust a leleplezéstől féltemben távoltartó, fejét az égbeverő szomorú bölcs-bolond, bráhmín, fakír, szerzetes, lovag és rastaquouère, filozófus, költő, szent és örült – aki mindig nagyot akar, nagy dérral-dúrral beharangoz, de akkor is, amikor a saját festőjéről arcképet ígér, néhány tollvonás után unottan ejti le a kezét és ingerülten húzza föl a vállát, oh, nagyon magasra, annak jeléül, hogy mindent áthárít a festőjére, akitől lényegét vette, mert: nem adhatok mást csak mi lényegem.”

⁵⁹ Fülep Lajos: Európai művészet és magyar művészet. (1918) In: Fülep 1998. i. m. 90.

⁶⁰ „Ha a festő hosszas Párizsban időzése alatt nem Delacroix-t, hanem Delaroche-t és Gallait-t fedezi fel a maga számára, tartja követésre méltónak és követi is, mint pl. Madarász, akkor nincs olyan kedvező társadalmi állapot, nincs az a kitűnő témakör és művészeti jelszó, amelyben és amellyel nálánál gyökeresebben, inkább festővé fejlődhetik, azon a fokon túl, ahol ő megrekedett.” Fülep Lajos: Magyar festészet. (1922) In: Fülep 1998. i. m. 177.

⁶¹ „Művészi útja körülbelül olyanformán határozódott el, mint pl. Madarászé: ő is járt Párizsban, mégpedig a híres 1867-i kiállítás-kor, Courbet-nak egész oeuvre-je, Manet-nak valami 50 képe, a barbizoniak, Rousseau, Corot, Millet művének java követelte az állásfoglalást [...] az akkori jelennek minden izgató, az ifjúságot lázba ejtő kérdése tűzelt a jövő magvait röpítő erős tavaszi levegőben, ott járt ő is benne huszonhárom éves ifjúságával, és azután elment – a zsáner-festető Knaushoz Düsseldorfba.” Fülep Lajos: Magyar festészet. (1922) In: Fülep 1998. i. m. 183.

Igen, karikírozva, nagyon-nagyon eltúlozva, már-már gyilkos szatíráként ilyennek is lehet látni Fülep Lajost. Lehetséges, hogy ez a „leleplezés”, ez az élve boncolás sértő volna Fülepre nézve? Bizonyára az lenne, ha más mondaná ezeket róla. De ez itt Fülep önjellemzése. Fülep ugyan a Tihanyi alkotta arcképre hárítja a felelősséget, Tihanyi ábrázolja őt ilyennek, de a festmény értelmezése, a jellem megfejtése nem önmagától adódik, azt Fülep bontotta ki, Fülep foglalta szavakba. Itt sincs azonban semmi nyoma annak, hogy Fülep felháborodna a jellemzés élessége miatt, hogy visszasutasítaná a támadást, a cikk nem azzal zárul, hogy Tihanyi ábrázolását, illetve annak olvasatát alaptalan túlzásnak, sértésnek, rágalomnak, méltatlan karikatúrának tartaná. Sőt, az írás zárómondatát úgy is értelmezhetjük, hogy a jellemzést Fülep kifejezetten „hiteles”-nek tartja.

Lehet bírálni Fülep akármelyik írását, akár tanításának egészét is, el lehet utasítani szemléletét, értékrendjét, megközelítési módszerét, történelemfölfogását, lehet másként látni a művészet történetét, fejlődését, sőt el lehet vetni magát a „fejlődés” gondolatát is. Teljes joggal lehet valakinek az a célja, hogy túllépjen az általa elavultnak tartott gondolatrendszeren, ennek azonban semmiképp sem lehet az az eszköze, hogy a szavak evidens értelmét, a megállapítások eredeti jelentését összefüggésükből kiragadva a szerző szándékával ellentétesen értelmezze. A Tihanyi-cikk Pernecky-féle minősítését tehát teljesen megalapozatlannak, súlyos félreértésnek kell tartanunk.

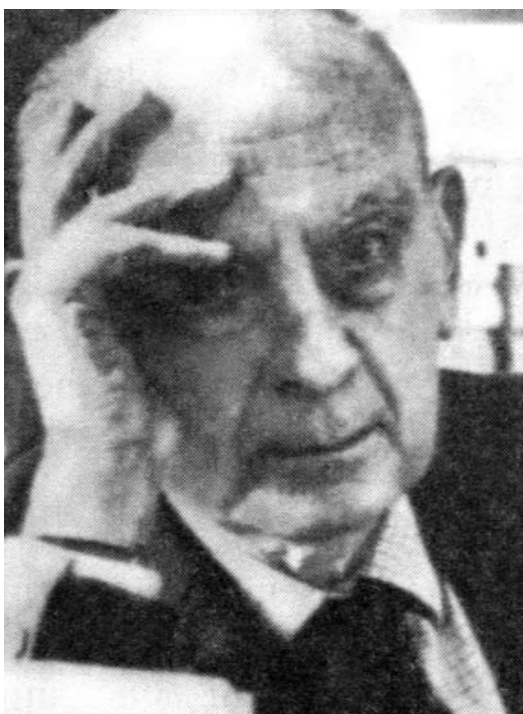
Árpád Tímár:

“The Portrait, on its Painter”: Lajos Fülep’s Writing on Lajos Tihanyi

The most significant exhibition held over the course of the career of painter Lajos Tihanyi (1885-1938) was organized in October of 1918 in the exhibition space of the journal entitled *Ma* (Today), edited by Lajos Kassák. The show was highly successful and was given unusually widespread attention in the press. One of the most comprehensive and thorough analyses was written by Lajos Fülep, and it was published in the most prestigious journal of the period, *Nyugat* (West). The article was prompted by the fact that Tihanyi had painted a portrait of Fülep, a portrait that was included in the exhibition. Fülep reciprocated by analysing the works in the show. In recent years Géza Pernecky has examined Fülep’s article on several occasions, stressing his opinion that Fülep’s essay was in fact a “malicious article against Tihanyi,” and that Fülep regarded Tihanyi merely as a talentless imitator of Cézanne and Kokoschka. I present a refutation of this view based on a detailed analysis of Fülep’s article.

Markója Csilla

Hauser Arnold korai, művészeti tárgyú írásai¹



1. kép. Hauser Arnold. Peter Fischer felvétele alapján,
KÖH Tudományos Irattár

Hauser Arnold (1892–1978) neve mellett a magyar művészettörténet-írás nagy alakjairól szóló kézikönyvben ez áll: filozófus, művészetszociológus.² Ennél egzaktabb meghatározás aligha adható egy olyan ember hivatására, aki egy életen át tartó olvasás és töprengés után, 47 éves korában arra adta a fejét, hogy több ezer oldalas könyvekben szintetizálja mindazt a tudást, elképzelést, gondolatot, melyre a művészet társadalmi beágyazottságával, szociológiai meghatározottságával kapcsolatban jutott. Hauser műveit nyelvek tucatjaira fordították le, művészetszociológiája a világ minden táján nemzedékeknek szolgált egyedüli útmutatásként ebben a 20. században oly fontossá váló diszciplínában. Mégis, amikor rákérdezünk, miért pont ez, miért pont a szociológiai aspektus vált Hauser számára a legfontosabbá, akkor egy olyan eredettörténethez kell visszalépnünk, amelyek forrásait még idehaza is alig ismerjük.

Hauser egy életre szóló elhivatottságához a motivációt, a nagy témát, saját bevallása szerint is a Lukács körül csoportosuló Vasár-

napi Körben szerezte. Doktori disszertációját, melyet az esztétikai rendszerezés problémáiról írt, az *Athenaeum* című folyóiratban jelentette meg 1918-ban, s Karádi Éva 1980-ban biztos érzékkel Mannheim Károly *Lélek és kultúra* című, szintén 1918-as dolgozata mellé tette válogatásában.³ A két szöveg közötti szinte testvéri viszonyra Hauser Arnold művészetfilozófiájáról szólva Wessely Anna is felhívta a figyelmet: „A két fiatal tudós összekapcsolja tárgya lehetőség-feltételeinek struk-

¹ A publikáció a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

² Wessely Anna: Hauser Arnold – Az olvasó útja. Hauser Arnold: A művészettörténet filozófiája című művéről. „*Emberök és nem frakkok*” A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. Budapest, Meridián, 2007.

³ *A Vasárnapi Kör. Dokumentumok.* Összeáll. Karádi Éva, Vezér Erzsébet. Budapest, Gondolat, 1980. 186–202.

turális elemzését és a fenomenológiai leírást. Mindketten hangsúlyozzák e két megközelítési mód szükségességét és összemérhetetlenségét, és olyan átfogó elméleti keret kidolgozására törekednek, amelyben megszorítások nélkül elhelyezhetők az eltérő úton nyert univerzális érvényességigényű állítások. A fő nehézséget az jelenti, hogyan hidalható át a távolság az értelemkonstitúció folyamatának két eltérő rekonstrukciója között, ha az értelem az egyikben az objektívációk valamilyen rendszerre vonatkoztatottságának terméke, míg a másikban az objektívációknak az individuumra vonatkoztató megragadása során vagy élményében jön létre.⁴

Ez a rendkívül bonyolultnak tűnő állítás tulajdonképpen azt a dichotómiát fogalmazza meg szaknyelven, amit Mannheim az említett szövegében „szubjektív és objektív kultúrának” nevez. Mannheim ezzel kapcsolatos gondolatmenete szinte szó szerint megtalálható Hausernél is: „Az irodalom nem irodalmi művek összessége, a művészet nem művészeti objektumok összegződése, a vallás nem a kultuszszerű aktusok foglalata, a kultúra több, mert más, mint egyes objektívációk halmaza. Itt újból egészen különös törvényszerűségek lépnek fel, amelyeknek kialakására már nem csak a produkáló egyes, hanem a befogadó és a folytonosságot életben tartó egyesnek belejátszása is fontos. Kultúrobjektummá válván a Werk, még az eredendő distanciánál is nagyobb távolságba jut a lélektől, mert új valósággá lesz.”⁵

Ez foglalkoztatja majd Hausert egy életen át. Az egybeesések azonban nem egyszerűen a Vasárnapi Kör, vagy Lukács integráló erejéről tanúskodnak. Habár Hauser maga is a Vasárnapi Körhöz és kiváltképp Mannheimhez, illetve a mindkettejükre erős hatást gyakorló Zalai Béla rendszerelméleti munkásságához köti a kezdeteket, ezek Hauser életében még korábbra nyúlnak vissza, azokhoz az egyetemi évekhez, amikor az elméleti művében hivatkozott (és szeretettel bírált) szerzőket, Lukácsot, Kantot, Fiedlert egy másik médiumon át megismerte. Az egyetemi évek a Vasárnapi Kört megelőző szellemi fejlődéstörténetére a teljességgel feldolgozatlan források egy nem is kis csoportja vethet fényt. Ez az a közel 80 tudósítás, melyet Hauser az egyetemi évek alatt szűkebb pátriája liberális lapjának, a *Temesvári Hírlap*nak küldött Budapestről, s amelynek létéről egyedül Tímár Árpád e téren is úttörő forrásközlései és bibliográfiája nyomán tudunk. Tímár a 79 cikkből 1983-ban közölt egy fontos, Babitsról szólót az *Irodalomtörténet*ben,⁶ A *Szellemről* szóló recenziót a *Fülep Lajos emlékkönyv*ben,⁷ s három művészeti tárggyút a bibliográfiája mellékletében,⁸ továbbá számos, a Nyolcak művészcsoporthoz kapcsolódó részletet a 2009-ben megjelent, három kötetes, *Az utak elváltak* című forrásgyűjteménye 3. kötetében.⁹ Összességében Hauser korai írásai kevésbé hozzáférhetőek maradtak a kutatás számára, mindmáig hiányzik az átfogó, az írások összességét közlő szövegkiadás. Hauser kritikáiból pedig arra derül fény, hogy az egyedi mű és a lehetséges normatív vonatkoztatási rendszerek szembenállásának, a szingularitás és az esztétikai rendszerezés a kanti transzcendentális formaproblémán átszűrte, azon keresztül látott kérdése Hausert már igen korán, tanulmányai első éveiben érdekelni kezdte, s hogy ez az érdeklődés nem független az akkor lezajlott képzőművészeti eseményektől, konkrétan a Nyolcak művészcsoporthoz forradalminak számító fellépésétől. A szövegszerűen is kimutatható egyezések Kernstok és Lukács programírásaival (melyeknek újszerű összefüggéseire vagy éppen ezek hiányára Tímár

⁴ Wessely Anna: Hauser Arnold – Az olvasó útja. Hauser Arnold: A művészettörténet filozófiája című művéről. *„Emberek és nem frakkok.” A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai.* 2007. i. m. 299.

⁵ *A Vasárnapi Kör* 1980. i. m. 192.

⁶ Tímár Árpád: Hauser Arnold Babits Mihályról. *Irodalomtörténet*, 65. 1983. 915–919.

⁷ *Fülep Lajos emlékkönyv. Cikkek, tanulmányok Fülep Lajos életéről és munkásságáról.* Vál., szerk., a jegyzeteket és a bibliográfiát összeáll. Tímár Árpád. Budapest, Magvető, 1985. 21–22.

⁸ Tímár Árpád: Hauser Arnold pályakezdése. *Ars Hungarica*, 2, 1974, 1. 191–204.

⁹ „Az utak elváltak”. *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. Szöveggyűjtemény.* I–III. 1901–1912. Gyűjtötte, vál., szerk., a névmutatót készítette és bev. Tímár Árpád. Budapest – Pécs, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Janus Pannonius Múzeum, 2009.

Árpád legutóbb, a Nyolcak konferencián mutatott rá¹⁰), a „dolgok lényegére” történő hivatkozás megalapozta Hauser problémalátását. A képzőművészet felől érkező impulzusok mellett gyakorlatilag feldolgozatlan az egyetemen tanító Alexander Bernát hatása, pedig ez a befolyás nem csupán a (neo)kantianus alapoknál jelentkezett Hauser korai írásaiban, és végső soron a pályájára nézvést perdöntő módon, hanem a színházzal való foglalatosságában, Reinhardtal kapcsolatos nézeteinek kialakulásában is, mely tárgyban erőteljes vitába keveredett a Nyolcak körül is bábáskodó művészeti kritikussal, Felek Gyézával. Az ifjúkori írások egy olyan gondolkodót mutatnak, aki már diákként is bámulatosan pontosan tájékozódott, biztos érzékel és ítélőképességgel kiválasztva azokat a szellemi elődöket és felismerve azokat a progresszív szellemi történeteket és áramlatokat, amelyekhez aztán egy életen át kapcsolódhatott. Ízlésbiztonsága, és választott mestereivel és szellemi példaképeivel való összetett, sokszor polémikus viszonya meghatározó maradt a periódus végéig, amit az 1918-as esztétikai, művészetfilozófiai tárgyú doktori disszertáció határol, mivel ez a mű mintegy összefoglalja, összegzi a fiatal Hausert ért szellemi hatásokat.

Mai ismereteink szerint Hauser Arnold első írása Magyarországon 1911-ben, az utolsó 1918-ban jelent meg. A következő publikáció már angol nyelven látott napvilágot 1951-ben, s egyből világhírt szerzett alkotójának. Közben eltelt 33 év, lényegében csupán készülődéssel, érlelődéssel, olvasással. E szokatlanul hosszú pauza formájában jelentkező drámai törés természetéből is többet megérthetünk, ha az ifjúkori írások mentén visszalépünk egy páratlan szellemi fejlődéstörténet kezdeteihez, melyek a Vasárnapi Kör megalakulása előtti időkbe vezetnek.

Egyes vélemények szerint a magyar filozófia hozzájárulását az egyetemeshez a szociológiai aspektusban kellene keresnünk: „a magyar filozófiából valóban hiányoznak azok a jellegzetes, problémalátásukban, illetve megoldásaikban eredeti vonulatok, amelyek olyasféle címkékkel azonosíthatók lennének, mint a »brit empirizmus« vagy a »német idealizmus«. Azonban ha kicsit mélyebbre tekintünk, akkor azonosíthatóvá válik a magyar filozófiai gondolkodásnak egy olyan jellegzetessége, amelynek szempontjából az egyébként gyökértelennek és izoláltnak tűnő teljesítmények egységes eszmetörténeti narratívába rendezhetők. Ez a jellegzetesség a szociologizáló szemléletmód érvényesülése – vagy legalábbis jelentős befolyása. [...] Ebben a közép-európai történelemre oly jellemző zaklatott politikai légkörben aligha meglepő, hogy a sürgető társadalmi-politikai problémák felé komolyabb elméleti érdeklődés fordult, mint a gyakorlati szempontból irreleváns vagy csupán közvetett relevanciájú kérdések felé, s érthetővé teszi a »kontemplatív osztrákok« és »aktivista magyarok« eszmetörténeti szembeállítását is. A társadalmi és politikai kérdések iránt meglévő eleve felfokozott érdeklődés ilyenformán mintegy előkészíti a talajt a magyar filozófia szociologizáló szemléletmódjának kibontakozásához. [...] Lukács ugyanakkor nem csak mint a szociologizáló megközelítés első jelentős alkotásainak szerzője, hanem mint annak a közösségnek a motorja is említést érdemel, amelyből a szociologizáló hagyomány kibontakozott: a Vasárnapi Körben zajló viták és az ennek tagjaiból álló Szellemi Tudományok Szabad Iskolájában elhangzó előadások jelentették az első lépéseket afelé, hogy e megközelítésmód hagyománnyá szélesedjen. [...] Mannheim az egyes ismeretelméletek közös érdeklődési pontjának »az ismeret előfeltételeinek kérdését« látja, szembeállítva azt az ismeret »mivoltának« kérdésével, s ebben az értelemben saját vizsgálódása *metaszinten* ugyancsak ismeretelméleti természetű: az episztemológiai ismeret lehetőségének feltételeire vonatkozik. [...] Ez a metaszintű érdeklődés Zalai Béla hatását mutatja, aki korai, 1915-ben bekövetkező halálát megelőzően a »rendszerek általános elméletének« kidolgozásán fáradozott, s munkája nem csak Mannheimre gyakorolt kimutatható hatást, hanem Hauser Arnoldra is, akinek ugyancsak 1918-ban jelent meg az esztétikai rendszerezéssel foglalkozó tanulmánya, melyben az esztétika és a művészetelmélet között

¹⁰ Tímár Árpád: Lukács György és a Nyolcak. *Enigma*, 16. No 59. 2011. 52–65.

vont distinkció előrevetíti azt, ahogyan Hauser később művészetszociológia és esztétika között tesz különbséget: esztétikai szempont ebben az értelemben a műalkotás *qua* műalkotás fogalmából következő és ezért immanens tulajdonságaira figyel, míg teoretikus és szociológiai szempontból a műalkotás esztétikaihoz képest külsődleges meghatározottságai vizsgálhatók. Hauser műve – noha igazán csak az 1940-es évektől kezd megformálódni – már megérthető e szociologizáló iskola belső fejlődésének eredményeként, amely alapvetően Lukács és főleg Mannheim hatása alatt fejlődött. [...] Hauser életműve e szociologizáló iskola alkalmasint legtermékenyebb vonulatához, jelesül a művészetfilozófiai és -történeti vonulathoz tartozik, melyhez például Balázs Béla (1924; 1930) filmelméleti munkái is, vagy Tolnay Károly (1977) tanulmánya, amely Michelangelo alkotásaiban kimutatható ideológiai tartalmak rekonstrukciójára és azok eszméletörténeti gyökereinek feltárására összpontosít, vagy Antal Frigyesnek (1947) a firenzei festészet társadalmi beágyazottságáról szóló marxi ihletettséggű tanulmánya, amely az alkotások esztétikai különbségeit eltérő világképek tükröződésére vezeti vissza – és a sor hosszan folytatható volna.”¹¹ Amikor a magyar modernizmus esetében a francia és német hatásokra, a kulturális transzfer, a fordítás, a konverzió problémáira kérdezzük rá, akkor világosan látnunk kell, hogy – függetlenül attól, hogy a magyar filozófia kísérletei mennyire hozhatók közös nevezőre – a szociológiai aspektus a képzőművészek esetében abban is jelentkezik, hogy műveik, noha az átvételek nyomán a francia művészeti törekvések, a francia modernizmus alapvető immanenciáját, önreferencialitását kellene tükrözzék, mindvégig megőrzik, fenntartják a külső nézőpont, a külső referencia meglétét. Ez a törés vagy hasadás az, ami a magyar modernizmust oly mélyen megkülönbözteti a centrális helyzetben lévő franciától, egyben ez adja sajátos ízét, zamatát is. A fiatal Hauser egyenesen a töréspontra lát, amikor az egyedi mű és a vele szemben álló, ugyanakkor azt magában foglaló, de az egyes művek együttesére deduktív módon nem visszavezethető normatív esztétikai rendszer megértésén fáradozik. A franciák számára a „Werk” azért nem lesz probléma, mert az izoláció a saját hagyományaikban szervesen fejlődő összetett eljárásrendek és műveletsorok értelmében, amihez visszanyúlnak, amire hivatkoznak, belső, művészeti természetű, immanens probléma. Cézanne és követői művészetében a háttérbe szorul a szociológiai aspektus. A magyar modernizmus úttörői, a Nyolcak művei mintha nem organikus, belülről kifelé, hanem kívülről befelé lennének megcsinálva, s ezt a különbséget, ezt a hasadást a hazai művészet természetében a diák Hauser nem csupán észreveszi, hanem azonnal, kritikusan reflektálja is.

Hauser Arnold pályakezddéséről, ifjúkoráról igen keveset tudunk, amit tudunk, azt Tímár Árpád már említett forrásközléseinek tömör előszavaiból, illetve Szekernyés János megkerülhetetlen életrajzi tanulmányából ismerjük.¹² Ő forrásként Endre Károlyra hivatkozik, aki a temesvári Gyár városban, Hauser szülőházában, a Bega-híd szomszédságában levő egykori Erfeld-házban lakott, ismerte Hauser szüleit, a „kispénzü zsidó szőrmekereskedőket” és testvéreit, egy fiút és egy lányt, s aki később, hűséges barátként Budapestre is követte Hausert, akivel együtt béreltek szobát a Ráday utcában. Együtt jártak még Temesvárott a gyárvárosi elemi iskolába, ahonnét Hauser a hírneves temesvári főreáliskolába került. Iskolaéveiről, kiváló tanáraitól részletesen beszámol Szekernyés, külön megemlékezve Wälder Jánosról,¹³ az iskola rajztanáráról, aki többek között az iskola dísztermét saját festményeivel dekorálta. Már igen korán művészettörténetet is hallgatott, valószínűleg jelentős szerepet játszott a képzőművészet felé fordulásában az a művészettörténeti előadássorozat, melyet Perényi Adolf és Farkas János 200 diaposzítív levetítésével kísérve

¹¹ Demeter Tamás: A magyar filozófia szociologizáló hagyománya. *Világosság*, 48, 2007, 4. 8–11.

¹² Szekernyés János: Hauser Arnold indulása. *Korunk*, 38, 1979, 3. 168–194.

¹³ Wälder János (1854–1902) festő. 1873-ig Bécsben, majd Münchenben tanult. 1876-ban állami ösztöndíjjal Párizsban tanult. Visszatérve Pestre a József Műegyetemen szabadkézi rajtot tanított, majd 1877-ben rajztanárrá nevezték ki Temesvárra.

tartottak az építészet, a festészet és a szobrászat egyetemes fejlődéséről. A főreáliskola dísztermében, mely a város irodalmi egyesületének is otthont adott, képzőművészeti kiállításokat és vásárokat is rendeztek. Szekernyés mindazonáltal az 1902-ben az iskola kötelékébe lépő gyermek Hauser fejlődésében a legnagyobb szerepet magyartanárának, a haladó szellemű, felvilágosult, tájékozott Kunfi Zsigmondnak tulajdonítja. Kunfi maga is sokat publikált abba a *Temesvári Hírlap*ba, melyben Hauser publicistává és művészetkritikussá érik. Pályájuk később még egyszer összetalálkozott, amikor Hauser a Tanácsköztársaság idején éppen egykori tanítómestere vezetésével dolgozott a Közoktatásügyi Népbiztosságon. Kunfi Marxot fordított és publikált a *Pester Lloyd* mellett a *Husadik Század* című folyóiratban is, társadalmi és szociális problémák iránti érzékenységét átadva így nem csupán temesvári tanítványainak, de a szélesebb, budapesti értelmiségi közönségnek is.

1907-ben a szabadlíceumi előadássorozat keretében Hauser újra művészettörténeti tárgyú előadásokat hallgathatott, Nyári Sándor a preraffaelitákról és a cinquecentóról, Dr. Beyer Jenő az egyiptomi művészetről, Feszty Árpád pedig a festőművészet problémáiról beszélt. A dolog érdekessége, hogy Hauser néhány évvel később, konzervativizmusa miatt ádázul támadta a köztisztletnek örvendő festőművészt a *Temesvári Hírlap* hasábjain, ami, szűkebb pátériája konzervatív műértőit tekintve nem kis bátorságra, s a lap részéről komoly liberalizmusra vall. Egy másik tanára, Schill Fülöp az önképzőkori és szavalókori tevékenységbe vonta be az ifjú Hausert, aki talán az itt elért sikerektől sem függetlenül színészi pályára szeretett volna lépni.

Hauser 1910-ben jelesen érettségizett és azonnal Budapestre utazott, ahol beiratkozott a Színművészeti Akadémiára. A budapesti Nemzeti Színház több Shakespeare-előadásában is statisztált, innét tehát mély elkötelezettsége a színház, különösképp Shakespeare iránt, aki ifjúkori írásainak kimeríthetetlen lelkesedéssel kezelt tárgyává válik, a műveit színpadra állító rendezőkkel egyetemben. 1911-ben, budapesti egyetemi tanulmányai idején kezdte meg az akkor Pogány Mihály szerkesztésében megjelenő *Temesvári Hírlap* tudósítását a budapesti kulturális eseményekről. Színházi és képzőművészeti kritikák mellett hangverseny-tudósítások, könyvbírálatok, jegyzetek, kisesszék, interjúk jelzik az ifjú Hauser érdeklődésének főbb irányait, Shakespeare, Max Reinhardt, Strindberg és Beethoven mellett témái lesznek kora képzőművészei is, a műcsarnoki festők éppúgy, mint azok, akik mellett az első pillanattól fogva lelkesen kiáll, és akiknek a hírére Temesvárig röpti: a Nyolcak tagjai, különösen Kernstok Károly, de rajtuk kívül Rippl-Rónai, Vaszary is.

Már rögtön az első ismert, Rippl-Rónairól írott kritikájában olyan gondolatokat fogalmaz meg, amelyek igen közel kerülnek a Kernstok híres programbeszédében foglaltakhoz. Az 1910-ben a *Nyugat*ban is megjelent szövegben így beszél Kernstok a természetfelfogás változásairól: „Képeink előtt, előttünk, de mögöttünk is, különösen a természetet vagdosták a fejünkhöz. A természet, bizony az van. De azok az argumentumok, amelyekkel a fejünkhöz vagdostak, azok nincsenek. A természet nem ilyen – mondják – a természet más, a természetben nincsenek ilyen emberek; a természet az természetes; ez volt a főargumentum. Nagyon hamar felejtene az az urak. Hisz még egy generáció sem múlt el azóta, amikor a természetes természetnek nem volt perspektívája, amikor a távoli hegyeket senki sem látta kéknek, amikor az árnyék fekete volt, a természet rajza együgyűbb volt a rossz fotográfiánál, amikor a természetes természet barna volt, amikor a fák nem voltak zöldek, amikor a természetet nem volt szabad nagy megjelenésében is festeni, amikor még nem ők védték a tradíciókat. A természet, oh az oly türelmes, nemcsak azt tűri el, hogy lelegetljék, de még az ellen sincs kifogása, hogy különböző iskolák kisajátítsák. Tény pedig, hogy nézni a természetet az iskolák tanították. Tanították foltokban, a széles, a lapos természetet és a hegyesen, a vonalkásan látottat; a folt-embert, a sík fát, a kígyózó blúzokat s még sok minden-

féle »mást«.¹⁴ Hauser érvelése 1911-ben így hangzik: „Minden igazi festő a természetből indult ki, de mindegyiknek más lévén a természet, az emberek képeik révén minden időben mást értettek a »természetes« alatt. Volt idő, mikor a perspektíva nélküli táj vagy a három részre beosztott tér s a háttér ködös homályába vesző kék hegyek feleltek meg a »természetes« fogalmának. Majd a mindennapi »élet«-ből vett »témák« voltak természetesek. Azután a fű és hajsálak fotográfiaja lett a »természetes« természet. És a közönség nagy része még mindig jobban szereti a képekben a novellisztikus tárgyakat, mint a festőit. Még mindig nem értik, hogy mindegy, legyen az káposztafej vagy emberfej, csak jól legyen megfestve. A festett fotográfiát is még mindig nagyon szeretik. Márpedig a legszigorúbb naturalizmus jegyében született festészet már technika okokból sem válhatik soha tökéletessé. Még a színpadi művészetnél is, ahol a naturalizmus a legtovább tartotta fenn magát, észreveszik már lassankint, hogy ez, az élet naturalisztikusan hű visszaadására való törekvés nem lehet továbbra is vezérelv. Egyszerűen, mert nem lehet a végére járni.¹⁵ Erre a „végszóra” ugyancsak ráismerünk Kernstoknál: „Ha valaki olyannak akarja megfesteni, amilyen ott a természetben, no azt ugyan sohasem fogja megcsinálhatni, a már említett véges anyagok miatt. Ha pedig valaki megelégedve a rája tett impresszióval festi, úgy az könnyelműen eldobott magától olyan segítséget, amellyel közelebb jutott volna a megoldáshoz.”¹⁶ Nem csupán a szövegszerű egyezések, a „kék hegyek” és a festett „fotográfia” emlegetése, vagy a matéria „végeessége” mint argumentum valószínűsíti, hogy Hauser ismerte a Kernstok-szöveget. Abban a lényegi momentumban egyezik meg a felfogásuk, amivel Kernstok zárja ezt a minden szempontból elhíresült szöveget: „A művész nem lehet a természet tükre; hanem igenis, amily mértékben tudott a természetből új értékeket hozni, ez igenis tükre az ő intellektusának. Az előidézett szociális visszahatás pedig korának értelmi nivóját adja.”¹⁷ Hauser Kernstoknak ezt az alapelvét egyből filozófiai távlatokba helyezi, amikor kedves Kantját is idecitolja: „Minden korszakalkotó festőnek más lesz a természet, mert egyénien új lesz a meglátása, mely szerint a természet szemléletét nyeri. S tulajdonképpen csak akkor látta meg igazán és önállóan, ha másképp látta, mint minden előtte élt festő. S hogy ezek a meglátások különbözők lesznek, ez nem szolgáltat okot arra a vitára, hogy melyik igazabb. Mindegyiké, ha a természetnek a legkülönbözőbben felfogott képét adja is, jó és igaz, ha a sajátja, ha őszinte, s ha valami igazat és értékeset ad ember lelkéből. Hiszen már Kant nagy világszemléleti elvénél fogva is mindenkinek tulajdonképpen másként kellene látnia a természetet. S hogy egy-egy korban mégis általában egyformán látjuk, ezt csak az magyarázhatja meg, hogy az illető kor egy nagy és igaz természetmeglátója (vagy talán inkább a kor tulajdonképpen természetlátásának egy finom megérzője) tanított meg egyformán látnunk a természetet (azaz a másik feltevés szerint tudatossá tette a mi, már eleve meglévő lelki diszpozíciókat a természettel szemben).”¹⁸ A kezdetektől tudatosan vállalt antiimpresszionizmusa előkészíti a Vasárnapi Körhöz egyetemi társa, Mannheim révén csatlakozó Hauser fogékonyságát Lukács, Simmel, Rickert, Fiedler tanaira. Már ezekben a kis tudósításokban rendre filozófusok neveibe botlunk, legelsőként is Kantéba, akinek filozófiájához való

¹⁴ Kernstok Károly: A kutató művészet. *Nyugat*, 1910. január 16. no. 2. 95–99. Újraközlve: „Az utak elváltak”. *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. Szöveggyűjtemény.* II. 1911–1912. Gyűjtötte, válogatta, szerkesztette, a névmutatót készítette és bev.: Tímár Árpád. Budapest – Pécs, 2009. 289.

¹⁵ Hauser Arnold: Rippl-Rónai József retrospektív kiállítása a Művészházban. *Temesvári Hírlap*, 1911. április 12. 1–2. Utánpótlás: „Az utak elváltak”. *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. Szöveggyűjtemény.* III. 1911–1912. Gyűjtötte, válogatta, szerkesztette, a névmutatót készítette és bev.: Tímár Árpád. Budapest – Pécs, 2009. 90–91.

¹⁶ Kernstok 1910. i. m. 291.

¹⁷ Uo., 292.

¹⁸ Hauser Arnold: Rippl-Rónai József retrospektív kiállítása a Művészházban. *Temesvári Hírlap*, 1911. április 12. 1–2. Utánpótlás: „Az utak elváltak”. *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. Szöveggyűjtemény.* III. 1911–1912. Gyűjtötte, válogatta, szerkesztette, a névmutatót készítette és bev.: Tímár Árpád. Budapest – Pécs, 2009. 91.

viisszatérést, a Kant-redivivust a fiatal Hauser mindennél fontosabbnak tartja. Arról, hogy Hauser miért hagyott fel színészi tanulmányaival és hogyan került a budapesti bölcsészkarra, egyelőre nem sokat tudunk. Német–francia szakra iratkozott be, de egészen biztosra vehető, hogy aztán filozófia szakon végzett tanulmányokat, s ott Alexander Bernátot hallgatta, akinek lapjában, az *Athenaeumban* tette közzé doktori disszertációját, s akinek Filozófiai Társaságába 1915-ben, a Vasárnapi Kör alapító évében be is lépett.

Talán nem tévedek, ha a temesvári folyóirat-publikációkban, s így Hauser pályakezdésében a legnagyobb hatást ennek a kiemelkedő szervezőnek és tanárszemélyiségnek tulajdonítom, aki – Böhm Károly mellett – főszerepet vitt a magyar filozófia intézményrendszerének megalapításában. Gaál Gábor – aki 1911 őszétől a budapesti tudományegyetem bölcsészkarának latin–magyar szakos hallgatójaként látogatta óráit – a *Korunk* című folyóirat nekrológjában így méltatta Alexander munkásságát: „A filozófia gondolata valóban a legnehezebben népszerűsíthető, mert amint kifejtik eredeti szabatos fogalmazásának burkából, az a veszedelem fenyegeti, hogy meghamisítódik. S bizonyos ellenállás is mutatkozik a közvélemény részéről, azt a kényelmes jelszót hangoztatva, hogy a filozófia nem magyar embernek való, a magyar ember hagyományos józan-sága ellentmond a filozófusok »németes« homályának és gyakorlati érdek nélküli légi eszmélkedésének. Ebben a légkörben kezd dolgozni Alexander Bernát. Nagy tudományos felkészültséggel kezd a kor legkitűnőbb akkori német filozófusainak lábainál, első nagy tudományos munkája mindjárt Kant életéről és egyéniségéről szól, amely tanulmánya nagy feltűnést kelt. [...] Egyetemi előadásai – a filozófia bármely területéről szóljon is – mindig nagy hallgatóságot vonzanak, sőt, egyetemen kívüli körökben is híre megy gyorsan, olyannyira, hogy számtalan érdeklődő ül be az előadásaira. Kitűnő előadói képességének köszönhetően mindenféle kultúraterjesztő szervezet boldog, ha megnyerheti saját szószólójának, mert minden előadására valósággal tódul az érdeklődő közönség. A filozófia népszerűsítésére megalapítja a »Filozófiai Írók Tára« című vállalkozást, melynek példátlan hatása van saját korában a filozófiai eszmék terjesztésében hazánkban. Kitűnő érzékkel találja meg ennek az egyedül helyes módját: nem a természettudományokban máig divatos ún. »hígító« módszerrel fog neki, mely a tudományt leszorítja a laikus színvonalára, hanem a filozófia klasszikusait viszi az olvasó elé, gondos és szakértő fordításokban, megfelelő magyarázatokkal és jegyzetekkel ellátva. Ebben a munkában ifjúkori barátja, Bánóczi József a munkatársa. Ráadásul ez a vállalkozás az olvasóközönség előtt is jól prosperál, sőt, megesik az a csoda is, hogy például Kant nagy műve, *A tiszta ész kritikája* kettejük magyar fordításában két kiadásban is elfogy, és az utána következő klasszikus filozófusok is mind megtalálják közönségüket. [...] Mikor a fiatal Alexander Bernát a múlt század hetvenes éveiben sorra járta Európa akkor vezető filozófiai katedrájú egyetemeit, mindenütt a Hegel utáni kor sivár materializmusának izgalmai zengtek. [...] Ebben a terméketlen viharban Albert Lange materializmus ellen írt nagy hatású könyve, Hermann Lotze tanításai azok az első nagy impressziók, melyek a fiatal Alexander Bernátot érik. [...] Ezeket az első nyomokat nem töröli ki belőle később sem az idő, illetve az idő későbbi, pozitívista hajlamokat sejtő filozófiai rendszerkísérletei, mint a spekulatív idealizmus és a természettudományok közötti hídrendszerek, majd Wundt szintézise s főleg az új kantiánus mozgalom. Sőt épp az új kantiánus mozgalom az, mely végleg elhatárolja érdeklődéseinek körét s a Kant interpretáción keresztül kialakítja benne a filozófiai értelmező, tisztázó, a filozófia történetét író gondolkodót, az újabb kori bölcsele e sajátos típusát, aki bizonyos értelemben állandóan együtt haladt korával, megtalálva mindenkor annak rendszer kísérleteivel az összekötő kapcsolatot a filozófiai bírálat immanenciájának eszméjén keresztül.”¹⁹

¹⁹ Gaál Gábor: Alexander Bernát (1850–1927). *Korunk*, 2. 1927. 796–798. – Gaál Gábor és Hauser feltehetően ismerték egymást. Egyidőben jártak a budapesti egyetemre, s mindketten látogatói voltak Alexander s Riedl Frigyes óráinak. Gaál a Tanácsköztársaság kikiáltása után Lukács György munkatársa volt a Közművelődési Népbiztosságon, mint a tankönyvszerkesztő bizottság, majd a szocializált színházak referense; itt volt oktatásügyi előadó ugyanakkor Hauser is.

Alexander Bernát pályájának a tanítvány tollából való ismertetése azért is tanulságos, mert világossá válik, hogy már pályatársai felmérték szerepét a neokantiánus fordulatban. Alexander azonban nem csupán a filozófiai irodalom hazai népszerűsítésében járt az élen, hanem a színikritika terén végzett munkássága is jelentős. 1902-es Shakespeare-tanulmánya meghatározó, amiképpen a franciára és németre is lefordított esztétikai tárgyú tanulmánykötete, a *Művészet, a művészet értékéről, a művészeti nevelésről*. Az ifjú Hauser számára, aki, ne feledjük el, színésznek készült, Kant mellett rendkívül fontos lehetett Diderot is, a *Színészparadoxon*, melynek egyes gondolatmeneteit világosan fel lehet ismerni a Reinhardtól írott kritikákban, márpedig Diderot alpművét szintén Alexander Bernát fordítja le, 1900-ban, és éppen Hauser kritikusi működésének kezdeti évszámától, 1911-től kezdve lesz Alexander Bernát a Nemzeti Színház drámabíráló bizottságának tagja. De nem csak ez köti Hauser tanárát a színházhoz: Alexander évtizedeken át rendszeresen írt színikritikákat a *Budapesti Hírlapba*, Alfa álnéven.²⁰ Ami a Kanttal kapcsolatos vizsgálódásokat illeti, a doktori disszertációjában nem kevesebbet, mint Kant a transzcendentális formákkal kapcsolatos antinómiájának feloldását célul maga elé tűző Hauser a nagy filozófus-előd iránti elkötelezett érdeklődését is valószínűleg Alexander Bernátnak köszönheti, aki különben a Lukács-házba is bejáratos volt, sőt, intenzív levelezésben is állt Lukács mellett Füleppel is. Alexander Bernát neokantianizmusáról elmondható: „Noha semmiképp sem ortodox neokantiánus, meghatározó szerepet vállal a hazai Kant-recepcióban. Lipcsében megvédett doktori értekezését *A tiszta ész kritikája* legbonyolultabb fejezetének, a kategóriák transzcendentális dedukciójának szenteli. Kant-életrajza – ennek sajnos csupán első kötete készül el – a legelső modern magyar filozófiatörténeti monográfia. Kant-fordításaival alapvetően járul hozzá a magyar filozófiai műnyelv megszilárdításához. [...] A tízes évek második felének Athenaeuma tényleg a korszak teljesítményeinek hű tükrévé válik. Irányzatok? Itt van minden, ami a pozitivizmus hegemóniájának századforduló megszűntével kialakuló – antipozitivista »újidealizmus« áramlatai közül lényeges. A neokantiánus és életfilozófiai irányok különféle változataival, a bolzanói logikával, a meinongi tárgymélellettel, a husserli fenomenológiával. Szerzők? Hasonlóképp itt van mindenki, aki az »újidealizmus« áramlatainak recepciójában igazán eredetit alkot. A lapban legalább posztumusz megjelenő értékfilozófus Böhm Károllyal, a pozitivista korszaka után és logikai idealista korszaka előtt lévő Pauler Ákossal, a kantiánus esztétikáján dolgozó fiatal Lukács Györggyel. Idegenben töltött éveit lezárva előbb középiskolai irodalomtanár, majd a Színiakadémián dramaturgiát, a Műegyetemen esztétikát és művelődéstörténetet tanít, hogy végül a bölcsészkar professzoraként filozófiatörténetet és filozófiai propedeutikát adjon elő. Igazi sztárelőadó: kurzusait gyakran az egyetem nagy kupolatermében kell tartania, péntek délelőtti szabadegyetemi előadásain olykor ezer hallgató is előfordul, a Nemzeti Színházba és a Nemzeti Múzeumba hirdetett Shakespeare-előadásai társadalmi eseményeknek számítanak. Mint tanítványai beszámolnak róla, szabadon ad elő, bármiféle segédeszköz nélkül, gondolatnak és szónak egyaránt szuverén uraként. Előadása a legkevésbé sem szónokias, a beszélgetést idézi inkább, közvetlenül, formások nélkül, mindig szigorúan a tárgynál maradván. Elragadóan világosan beszél, a legelvontabb filozófiai elméleteket is szemléletessé téve, a legezerikusabb bölcséleti gondolatokat is élővé varázsolva. Lenyűgöző szómágus és elbűvölő gondolatzsonglőr: a századelő meghatározó tanáregyenisége.”²¹

A temesvári tudósításokban Hauser még feltétel nélkül szorgalmazza a Kanthoz való viszonzatérést, de doktori disszertációjában – melynek témáját valószínűleg Alexander Bernáttól kapta – megpróbál elszakadni Kanttól, sőt, ami még érdekesebb, az akkor rá elemi benyomást tévő

²⁰ Az információt Tímár Árpád osztotta meg velem, ezúton is köszönöm figyelmességét.

²¹ Perecz László: A filozófiai gondolat fényénél. Százötven éve született Alexander Bernát. *Magyar Tudomány*, 108. 2000. 483–493. – Id. még: Perecz László: Böhm és Alexander a „nemzeti filozófiáról”. Fejezet a magyar neokantianizmus történetéből. *Világosság*, 46, 2005, 2/3. 113–119.

Lukácstól is. Mestereivel való számvetése világosan mutatja, milyen jelentősége volt számára is az izolált mű, a *Werk* és az azt magában foglaló kontextus problematikájának, ám ezt ő rendszerelméleti szempontból közelítette meg, felállítva az esztétikai nívók négyosztatú rendszerét, mely magyarázattal szolgálhat a kategóriák összeegyeztethetlenségére, funkcionálisan eltérő természetére. Bár a rendszerezés totalizáló vágya Hausernél mindvégig megmarad, később figyelmét mindinkább a *Werk* kontextusára, a befogadásra, a szociológiai szempontból felmérhető közegre, a tágabb értelemben vett *Leben* felé fordítja. Novák Zoltán szerint Hauser álláspontja a doktori disszertációban ortodox kantianus álláspont, amelynek révén Hauser csupán tudatosítani volt képes a kanti felfogásban levő ellentmondásokat. „Hauser nem oldja meg az esztétikai szféra lényegének a felfogásában is jelenlévő kanti antinómiát – a transzcendentális forma és az esztétikai ítéletek szinguláris volta közötti ellentmondást. Hauser úgy fogadja el Fiedler és Lukács törekvését ezen antinómia megoldásaként, hogy nem ért velük egyet.” Novák szerint Hauser elutasítja Lukács a vasárnapi időkben kifejtett elméleti tevékenysége lényegét, az esztétikai szféra normatív élményként való felfogását, melyet Lukács a heidelbergi esztétikája az „Alany és a tárgy viszonya az esztétikában” című fejezetében fejtett ki.²²

Érdekes, hogy Hauser már *A Szellem* című folyóiratról írt recenziójában is kritikusnak mutatkozik az akkor még csak csírájában létező kör legfőbb alapvetéseivel szemben, s már akkor is Kant az érvelés sarkalatos pontja: „Egy új metafizikára van szükségünk – mondják ők. Lehet, de a XIX. század után talán már nem vagyunk eléggé naivak hozzá. Lehetősége mindenestre attól függ, hogy milyen lesz ez a metafizika; ha mottójuknak megfelelően, a Kant értelmében való lesz, akkor nem lőnek majd túl a célon. És így törekvésük még csak nem is lesz haszontalan, mert ismét dokumentálni fogja annak, az eléggé nem hangoztatható jelszónak a jogosultságát, melyet már annyiszor kiáltottak el figyelmeztetően, útmutatóan, sőt fenyegetően is, s melyet ma is nagyon üdvös elkiáltani: »Vissza Kanthoz!« [...] A »Szellem« olvasása közben gyakran azt éreztem, hogy ez inkább művészet, mint bármi más. Mert ezek az írások körülbelül ezt mondják: tudjuk, hogy a mi kérdéseinkre nincs felelet, tudjuk, hogy a mi vágyainknak nem lehet kielégülése; de vágyakozunk magáért a vágyért, magáért a gesztusért. Az eszméknek ez az önmagukértvalósága (a tudomány sohasem önmagáértvaló), törekvéseiknek ezen hiábavalósága, de talán ezen írások formája is (amely azonban nem a jól »megírott«-ságukban gyökerezik) üti rá erre a filozófiára a művészet jellegét. Különösen Fülep Lajos és Lukács György cikkeire vonatkozik mindez. És csak abban van a hiba, hogy írásaik nem essayk (ez lenne a művészi forma) akarnak lenni, hanem a művészet vitális kérdéseinek tisztán *filozófiai* szempontokból való vizsgálásai. Mert filozófiának nem egészen becsületesek ezek. Elméleteiket tisztán a művészi forma (nem a külső formáról van szó) kedvéért építik fel és ezen forma szépségének kedvéért néha az igazságtól is eltérnek egy kissé.”²³ Mindvégig megőrzi autonómiáját a később kialakuló csoporton belül, amely autonómia a képzőművészet-központú látásmódban is megnyilvánul. Ezt viszont egészen biztosan nem első mesterétől, Alexander Bernáttól sajátította el, ezt önmagának kellett kivívnia. Alexander Bernát ugyanis művészetkritika terén meglepően konzervatívnak bizonyult: „Az életmű súlypontját, mennyiségileg tekintve, bizonyosan a művészetfilozófia-esztétika és az irodalomesztétika adja. [...] Gyakori utazásai alkalmával szenvedélyes múzeumlátogató: esztétikai fölfogásának a művészetfilozófia hagyománya mellett egyenrangú forrását képezik a Louvre-ban és a National Gallery-ben, az Uffiziben és a Pittiben látottak. A műalkotásokkal való találkozás számára nem egyszerűen társasági alkalom: valódi egzisztenciális élmény, a műalkotások értelmezése pedig nem szimpla rutinfeladat: bölcséleti belátások megszületését segítő tapasztalat földolgozása. A művészetet a miméziselmélet tradíciójának

²² Novák Zoltán: *A Vasárnap Társaság. Lukács Györgynek és csoportosulásának eszmei válsága, kiűtkeresésük az első világháború időszakában*. Budapest, Kossuth, 1979. 122–123.

²³ Hauser Arnold: *A Szellem*. Filozófiai folyóirat. *Temesvári Hirlap*, 1911. május 21. 3–4

megfelelően utánzásként fogja föl. A művészet, mondja, utánozza a természetet, de egyben túl is lép rajta. Hogy megszülessen, két tényező kell hozzá: a fantázia és az élet. A fantázia: minden művészet közös alapja, a fantázia objektíválása: minden művészet közös elve. A fantázia, az alkotó képzelet a valóságból veszi anyagát, ám azt átalakítva valami újat hoz létre. Segítségével lehet túllépni a természetet, s eljutni a belső igazságig és a lényegig: a művészetig tehát. Az élet egyrészt a valóság jelenségeit, másrészt a valóság jelenségeinek ismeretét jelenti. A művészet kettős értelemben is az élet utánzása: életet ábrázol és saját élete van. A természetben »tisztátlanul« és »zavarosan« jelentkező élet a művészetben »tisztá« és »elvont« alakjában jelenik meg előttünk. A fantázia és élet kettősségében megragadott utánzáselmélet összességében képes túllépni a naturalisztikus természetmásolás korlátain: a művészi valóságábrázolás a szubjektumnak nagyobb szerepet szánó elméletét eredményezi. E művészetelmélet bázisán a századforduló művészetének modern tendenciáit elutasító, a kortársi akadémiizmushoz közel álló művészetkritikai munkásság bontakozik ki. A kritikusnak a modern művészet jelenségeiről szinte kizárólag bíráló véleménye van. A modern művészet a fölfogásában üresen artistikus, nehezen érthető és öncélúan érzéki. Az üres artistikum technikai ügyeskedéssel és tartalmatlan virtuozitással fedi el a művészi invenció hiányát (a nehéz érthetőséget a világosság lebecsülése és a mélység hamis látszatának igekezte eredményezi) az öncélú érzékiség a drasztikus hatások kergetésében és a szexualitás szemérmetlen kitergetésében nyilvánul meg. Mindezekkel szemben az igazi művészetnek harmóniát kell sugároznia. A harmónia, úgymond, az esztétika csúcspogalma: a műalkotásokat szemlélve az élet harmóniájának érzése kell, hogy elfogjon bennünket.²⁴ Eme elképzelések ismeretében tűnik különösen megbecsülendőnek, hogy a Kant tekintetében jó időre mestere hatása alá kerülő Hauser a képzőművészeti ízlés tekintetében annyira autonómnak mutatkozik, s a Nyolcak művész-csoport tevékenységének jelentőségét azonnal felismeri, s melléjük kritikai munkássága egész súlyával kiáll. Lassan azt is tudomásul kell majd vennie, hogy új társasága és Alexander Bernát nem ugyanazon a gondolati pályán mozognak. Bretter Zoltán szerint: „A fin de siècle más, mint a debut du siècle. Nyugodt szívvel mondhatjuk, hogy közvetlenül a századfordulót követően megjelenik egy másik nemzedék, mely egészen más elképzeléseket fogalmaz meg a magyar filozófiát, a magyar művelődést illetően is, s ez a nemzedék csak részben tagozódik be a szakmai hierarchiába – s onnan 1920-ban már ki is penderítik. Lukács György egy Fülep Lajoshoz írott levelében Zalai Bélát ajánlja *A Szellem* című folyóirat szerkesztőjének, a következőképpen: »Z-t azért mondom, mert mindig Pesten van, és erőszakos, és nagyon megveti a 'magyar filozófusokat'.« A »magyar filozófus«, Alexander Bernát pedig már-már ideológiai szembenállássá fokozza a művelődéspolitikai választást: »Én magyar nemzeti alapon állok. Nem cserélek nemzetiséget, nem szakíthatom ki a nemzeti szempontot. Hitem az, hogy a filozófiának nemzeti szellemben kell gyökereznie.« De bármennyire kézenfekvő volna is, hogy itt a személyes szembenállást újabb paradigmátikus el-lentétté fokozzuk, megint az történik, mint az Alexander Bernát–Böhm Károly párhuzam esetében: a politikai események és a társadalompolitikai elemzés egy oldalra sodorja az egymással vitázókat, az egymást »kiátkozókat«. Alexander Bernát, és az általa megfogalmazott század eleji nemzeti műveltségpolitikai eszmény éppúgy időszerűtlenné válik, ahogy Lukács György kísérlete is, melynek elve az lehetett, hogy a nemzetközi művelődés vérkeringésébe szervesen, ösztönszerűen és automatikusan bekapcsolja a filozófiát. A Tanácsköztársaság utáni fejlemények éppoly időszerűtlenné teszik a kommunista bélyeggel ellátott Lukács internacionalizmusát, mint Alexander Bernátnak a Monarchia békéjének fölszínes hangulatát árasztó, revíziós követeléseket nem tartalmazó, »puha« polgári nacionalizmusát.» – írja Bretter Zoltán.²⁵

²⁴ Percz 2000. i. m.

²⁵ Bretter Zoltán: Századvég vagy századelő? Böhm Károly és Alexander Bernát alternatív műveltségesszményei. *Közelítések a magyar filozófia történetéhez. Magyarország és a modernitás*. Szerk. Mester Béla, Percz László. Budapest, Áron, 2004. 280–292.

Hauser Arnold nem csupán gondolkodóként, hanem művészetkritikusként is jelentős életművet hagyhatott volna hátra, ha nem enged barátai szirénénekének. Teljességgel feledésbe merült kritikusi munkássága így is jelentős. Ez a kritikusi tevékenység nem tudott kilépni a számára adott szűk, lokális keretéből, s mire Hauser megérett volna arra, hogy Budapesten is hangadóvá váljon, addigra barátai, Mannheim és Lukács lebeszéltek arról, hogy erejét erre forgácsolja el, s mindinkább bevonják a Vasárnapi Kör és kapcsolt részei tevékenységébe, ahogyan arról ő maga mesélt Nyíri Kristófnak. Befejezésül hosszabban szeretnék idézni ebből az interjúból, melyben Hauser maga meséli el, ő hogyan élte meg ezeket a kritikusi és kritikus éveket, melyek ugyanakkor a magyar művészettörténet egyik legszebb fejezetéhez tartoznak:

„Hauser Arnold: Ez a kérdés, ha történetileg akarod látni, meg akarom magyarázni, hogyan jött létre az az ún. »nagy nemzedék«, amelyet mi, résztvevők korántsem éreztünk nagyra, távoli volt tőlünk ilyennek látni – ez kb. akkor kezdődött, amikor Lukács György Németországból, Heidelbergből hazajött az első háború kitörése idején. És amikor talán egy tucatnyi fiatal, ambiciózus, de felkészületlen fiatal ember köréje csoportosult, és amellyel én Mannheim barátomon – aki egyetemi kollégám volt – keresztül érintkezésbe léptem. Létrejött egy kör, amely valahogy, pontosan nem is tudnám megmondani, hogyan, találkozott, megszokta, hogy találkozott hetenként egyszer, vasárnap délután Balázs Béla budai lakásán. A csoport majdnem elejétől végig vagy tizenöt emberből állt és egy irodalmi kör volt, amely később a Vasárnapi Kör nevet nyerte és divattá vált, noha nem viselte eleinte ezt a nevet. Természetesen a központ Lukács volt elejétől kezdve és az is maradt. [...] Van még egy történeti örökség, amit ingyen kaptunk, és az a fiatalon elhalt, az első világháborúban elesett vagy halálosan megsebesült Zalai Bélának a személye és alkotása. Zalai Béla volt az első nagy tehetségű fiatal, modern magyar filozófus. Egy rendkívül invenciózus, rendkívül eredeti gondolkodó, akinek a problémái főleg a rendszerezés körül forogtak. A saját doktori munkám, a disszertációm, a Zalai-féle rendszerezés problémájával foglalkozott, amelyet annak idején az *Athenaeum* folyóirat közölt. Ezt csak azért említem meg, mert ez jele volt annak, hogy mennyire fontosnak tartottuk ezt a kezdeményezést, ez is hozzátartozott azokhoz az alapokhoz, amelyeken az, amit építettünk, amit félig tudatalanul építettünk, de amit mégis tettünk – nyugodott. [...] A struktúra gondolatát nem a modern francia filozófia találta ki, már mélyen benne gyökerezik az egész XIX. századbeli német filozófiában, és a Zalai-féle rendszerezésben a struktúrának a gondolata nagyon erős elem. Ami a Zalai-féle filozófiának a fontosságát képezte számunkra, az főleg abban állt, hogy az elemeknek önmagukban nincs nagy jelentőségük, hanem tulajdonképpen jelentőségüket a funkciójuk révén nyerik, amely úgy jön létre, hogy hogyan viszonylanak egymáshoz. A rendszer nem egyéb, mint az elemek összefüggése. Különböző szférákban, különböző területein a tudásnak vagy a szellemi alkotásnak, vagy a szellemi létnek, ugyanazoknak az elemeknek különböző funkciói lehetnek és a különböző funkciók szerint különböző rendszereket alkotnak, és ezekből a rendszerekből alakulnak ki az egyes diszciplínák, az egyes tudományok. Ez nagy ösztönzés volt és nagy előlegezése a későbbi funkcióteóriának, amely az egész modern filozófiának alapvető problémája. Ez hozzátartozik ahhoz, hogy miért nyerte Zalai azt a jelentőséget, amelyet tulajdonítottunk neki. [...] Már Simmel felfedezte a nagy tehetséget Lukácsban – és ő ennek hatását magával hozta, magával hozta azt az egész szellemi légkört, amely az akkori szociológiai atmoszférát képezte Németországban és amely Max Webernek, Werner Sombartnak befolyása alatt jött létre. Ezzel ő telítve érkezett meg Magyarországra, ezt magával hozta a zsebében – szóval ez a gondolkodás nem egészen volt új, voltak előzményei, voltak alapok, de ezek elszórtan voltak. Egy új szociológiai légkörben mozgott az egész kör, de ez nem volt kimondott és nem volt programszerű és alig volt róla de facto kimondottan szó. [...] Én szegény szülők gyermeke voltam, aki egyetemi éveimet részben azzal töltöttem, hogy magam kerestem meg a kenyeremet, de már fiatalabb koromban is ezt tettem. Mindez meglassította

a munkát, és ez a magyarázata annak, hogy olyan lassan indult és a legnagyobb baj az volt, hogy ez a dezorientáció, ez a céltalanság, ez az üreskezőség egy hamis doktrínával tetézve lépett fel. Ugyanis én az egész Vasárnapi Körhöz tartozásom óta, vagy azóta, mióta egyáltalán a művészetbe beleszerettem – mert ezt szerelmi viszonynak lehetne nevezni, ugyan egyoldalúnak –, az volt, hogy a művészet jobban érdekelt, mint a szociológia. És ha szociológiai szempontból néztem a művészetet, az tulajdonképpen mindig ürügy volt – a mai napig is az –, egy olyan szemszögből nézni a művészetet, amelyből rendesen nem nézik, vagy mellékesen nézik. Találni egy olyan szemszöveget, egy olyan perspektívát, amiből kitűnik a művészetről valami, amit nem tudnak általában, vagy nem általánosan tudatosítanak. Különben is azt hiszem, hogy minden ilyenfajta jelenséghez, mint amilyen a művészet is, a mi viszonyunk nem egy egyenes vonalban való közeledés, hanem egy spirális mozgás egy központ körül, amely mozgás emelkedhetik nivóban, de soha el nem éri a centrumot, és különböző perspektívában nyílik meg a kép a centrum felé. Adva volt a művészet, mint a szerelem, mint az érdeklődés tárgya, de a tehetetlenség és a megbénulás abban nyilvánult meg, hogy kapcsolatban volt egy doktrínával, amelyet formalizmusnak vagy esztéticizmusnak nevezünk, ami abból indult ki, hogy a művészetnek a lényege a forma. De facto igaz az, hogy a forma annyiban kiindulópont, hogy forma nélkül nincs művészet, és a forma csak az ajtó, amelyen keresztül a művészetbe beléptünk, de a forma nem az a tető, amely alá jutunk. A tetőhöz sokkal magasabb nívón jutunk el, mint az ajtó, amely megnyílik a művészet felé, és a művészet forma által válik művészetté, de nem a forma által válik *nagy* művészetté. Ez a tan a formalizmus, Wölfflinnek, a nagy német művészettörténésznek teóriája volt. Én a tan tanítványának vallottam magamat, amely abból indult ki, hogy párhuzamok és geometriai viszonyok, rend és rendszeresség, a kategóriák, az egységesség és a harmónia a művészet lényege. És hasonló viszonylatokból áll elő valóban az, amit művészi struktúra alatt értünk. Lassanként, nagyon lassan és nagyon erős ellenállások dacára alakult ki, hosszú évek folyamán ebből a formalizmusból egy realizmus, amelyben tudatosítottam azt, hogy nem egy belső logika szabja meg a művészet fejlődésének az útját. Szóval nem formák küzdenek egymás ellen és váltják fel egymást az emberek feje fölött és háta mögött, hanem az emberek külsőleg szociális pozíciójuknál, szociális célkitűzéseiknél fogva érdekeltségeket vállalnak, célokat tűznek ki maguk elé, irányelveket, befolyásokat próbálnak biztosítani a maguk számára, szolgálatába állnak ideológiáknak, és ezekből aztán kialakul egy új fordulat, egy új meglátás, egy újfajta érdeklődés – és ebből az újfajta érdeklődésből születik az, ami nem immanensen, nem a művészetben belül, hanem kívülről szabja meg a művészet fordulatait – szóval azokat a változásokat, amelyek ízlés- és formafejlődését idézik elő –, s hogy ez nem egy névtelen entitásnak a folyamata, hanem igenis minden ilyen tevékenység, minden ilyen funkció mögött egy egyén áll, és annak az egyénnek az elkötelezettsége embertársai politikai, gazdasági, szociális szolidaritása révén nyer irányt.”²⁶

²⁶ Nyíri Kristóf: Látogatóban Hauser Arnoldnál. *Létünk*, 8, 1978, 3. 99–125.

Csilla Markója:

Early Writings of Arnold Hauser on the Subject of Art

In a reference book devoted to the great figures of Hungarian art historical writing, the words that are used to characterize Arnold Hauser (1892–1978) are “philosopher, sociologist of art.” One could hardly give a more precise definition to a man who, after a life spent reading and ruminating, at the age of 47 resolved to offer a synthesis (in volumes spanning several thousands of pages) all the knowledge he had attained in connection with the social embeddedness and sociological determination of art. Hauser’s works have been translated into dozens of languages, and his sociology of art has served generations all over the world as an unparalleled source of guidance in a discipline that became so significant in the 20th century. Yet when we raise the question as to why it was this aspect – the sociological – that proved to be the most important for Hauser, we must look back to a story of origins with which people are almost entirely unfamiliar, even in Hungary. According to his own admission, Hauser found motivation for his lifelong vocation, the “big subject,” in the so-called Sunday Circle, a group of intellectuals assembled around Lukács. He published his doctoral dissertation, which he wrote on the questions of aesthetic systematization, in the journal entitled *Athenaeum* in 1918. Although Hauser traces the beginnings of his interests back to the Sunday Circle (most notably Mannheim and the systems theory work of Béla Zalai (which had a powerful influence on both of them)), these origins in fact reach back even further in time in Hauser’s life, to his university years, when he became acquainted through a different medium with authors to whom he refers (and fondly criticizes) in his theoretical work, namely Lukács, Kant, and Fiedler. A relatively substantial group of sources that have not yet been systematically studied may well throw light on the intellectual development of his university years, prior to the Sunday Circle. These sources consist of nearly 80 reports Hauser sent during his university studies from Budapest to a liberal paper of his hometown entitled *Temesvári Hírlap* (Temesvár Herald), knowledge of which only came to light thanks again to the ground-breaking publication of sources and a bibliography by Árpád Tímár. It becomes apparent from these texts that the opposition of the individual work and the possible normative system of references, the question of singularity and aesthetic classification (filtered through and seen through the Kantian problem of transcendental form), had interested Hauser early on, in the first years of his studies, and that this interest was not independent of the events of the world of contemporary art, notably the revolutionary-like emergence of the group of artists known as the Eight. The textually demonstrable correspondences between the programmes formulated by Kernstok and Lukács, the reference to the “essence of things”, laid the foundations of Hauser’s perception of the problem. Alongside the influences from the art world, the effect of Bernát Alexander’s teachings at the university remains practically unexamined, yet this influence was palpable not only in the (neo)Kantian premises of Hauser’s early writings (and in the end in a decisive manner with regards to his career), but also in his relationship to the theatre, the evolution of his ideas relating to Reinhardt, in connection with whom he began a vigorous debate with the art critic Géza Feleky, who championed the cause of the Eight. These essays from his youth reveal a thinker who already as a student was astonishingly inquisitive and able to select with astute discernment the progressive intellectual events and movements to which he would attach himself for a lifetime. His sureness in his tastes and his complex, often polemical relationship with his chosen masters and intellectual predecessors remained determinative until the end of the period.

Barki Gergely

A Steinék és a magyarok

A Stein család gyűjtő- és kánonteremtő tevékenységét sokoldalúan bemutató vándorkiállítás és az azt kísérő grandiózus katalógusok magyar vonatkozásai örömteli fejlemények a hazai kutatók számára.¹ Dacára annak, hogy a magyar szálak csak igen hiányosan, esetlegesen szövik át a San Franciscó-i család történetét, mégis több figyelmet érdemelnek, hiszen egyes, csakis a magyarországi forrásokból nyerhető információk a téma nemzetközi szakirodalmához is adalékul szolgálhatnak. E források többsége korábban csak magyarul, vagy magyarul sem volt hozzáférhető, ezért a terület külföldi kutatói előtt ismeretlenek maradtak, amit csak nehezített, hogy a magyar vonatkozások összegyűjtésére a hazai kutatók sem vállalkoztak.²

A források gazdagságát mutatja, hogy már a család gyűjtőszenvédelének geneziséét illetően is találunk magyar vonatkozást. Erős túlzással azt is állíthatnánk, hogy a Stein testvérek gyűjtőtevékenysége egy magyarnak köszönhető. (1. kép) Brenda Wineapple Gertrude és Leo Steinről írott könyvében ugyanis ez áll: „Fiatal kora óta, mikor magyar házitanítója bevezette őt a gyűjtés örömeibe, Leo vágyai kielégülésre találtak.”³ A család három évnyi bécsi tartózkodása (1875–1878)

¹ A vándorkiállítás helyszínei: San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), 2011. május 21. – szeptember 6.; Réunion des Musées Nationaux-Grande Palais, Párizs, 2011. október 5. – 2012. január 22.; The Metropolitan Museum of Art, New York, 2012. február 21. – június 3. Az amerikai helyszínek közös katalógust adtak ki: *The Steins Collect. Matisse, Picasso and the Parisian Avant-Garde*. Exhibition catalogue. Ed. Janet Bishop, Cécile Debray, Rebecca Rabinow. New Haven and London, San Francisco Museum of Modern Art in association with Yale University Press, 2011. (A továbbiakban: *The Steins Collect* 2011.) Párizsban az amerikai kiállításoktól eltérő címen futott a tárlat és az amerikai katalógus tartalmától eltérő, főleg francia szerzőket felvonultató katalógus jelent meg: *Cézanne, Matisse, Picasso ... l'aventure des Stein*. Exposition catalogue. Auteurs: Janet Bishop, Cécile Debray, Rebecca Rabinow et al. Paris, RMM – Grand Palais, 2011. Az amerikai helyszíneken bemutatásra került és a katalógusban is reprodukálták Perlrott Csaba Vilmos Matisse műtermében készült *Női akt* című festményét (Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár, ltsz.: 55.403) és több tanulmányban is hivatkoztak azokra a magyar forrásokra, melyeket a kiállítássorozat és a katalógus előkészítése folyamán juttattam el Rebecca Rabinownak, a New Yorki kiállítás kurátorának és a katalógus társszerkesztőjének. Ezúton szeretnék köszönetet mondani Sheley Wertheimnek és Robert McD Parkernek a közvetítésért, valamint Rebecca Rabinownak, hogy viszonzásképpen segítségemre volt *A Nyolcak nyomában* című dokumentumfilmben szereplő Stein dokumentumok beszerzésében, valamint, hogy egyedüli külföldi előadóként meghívást kaptam a Stein kiállításához kapcsolódó tudományos konferenciára, a Metropolitan Museum of Artsban 2012. május 2-án rendezett Scholars' Day-re. Külön köszönöm az előadásommal kapcsolatos baráti támogatását Jack Flam professzornak.

² Az előadásomban felhasznált és annak most közzétett, átdolgozott, írott verziójában is közölt források egy része már korábban publikálásra került angolul is, de nagy részük csakis a kiállítássorozat katalógusához történő kutatások elősegítése érdekében került angol fordításra. A témával kapcsolatban eddig megjelent idegen nyelvű publikációk közül ld. a Magyar Vadak kiállítássorozat és a *Nyolcak* kiállítások idevonatkozó angol, francia és német nyelven megjelent szövegeit.

³ Brenda Wineapple: *Sister Brother: Gertrude and Leo Stein*. New York, G. P. Putnam's Sons, 1996. 167. Leo kezdetben lepkéket és egyéb állatokat gyűjtött, később testvéreivel közösen már újságokból kivágott reprodukciókat, majd egyetemi éveik alatt japán metszeteket és antik bútorokat is.



1. kép. A Stein gyerekek magyar háztanítójuk és nevelőnőjük társaságában, Bécsben, 1877 (?). Archív fotó (Pokorny & Reuter, Bécs). Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven, Image ID: 1357928

alatt a fiúk neveltetéséért felelős magyar oktató ezek szerint meghatározó élménnyel, sorsfordító felfedezéssel járult hozzá a Stein-fiúk, s leginkább Leo további életéhez.

A zárkózott, gátlásos Leo ugyanis éppen a gyűjtés révén kötött kapcsolatot embertársaival, ez jelentette számára a közvetítő közeget.

Magyar invázió Steinéknél

A köztudatban mégis inkább húga, Gertrude Stein nevéhez kötődött mind a kánonteremtés, azaz a paradigmaváltó izmusok (fauvizmus és kubizmus) legjelesebb képviselőinek, elsősorban Matisse-nak és Picassónak a fölfedezése és patronálása, mind pedig a Stein gyűjtemény létrehozásának nimbusza. Ez leginkább Gertude Leóéval homlokegyenest ellentétes habitusának és kiváló önmenedzselésének, de mindenekelőtt (a magyarra is lefordított) önéletrajzi regény⁴ sikerének tudható be, holott ez a kiemelt szerep korántsem felelt meg a valóságnak, s amint majd látni fogjuk, a Steinék magyar kapcsolatai is túlnyomórészt Leóhoz köthetők.

Ugyanakkor a magyar vonatkozások tekintetében a leginkább figyelemreméltó forrásnak mégis éppen Gertrude Stein regénye bizonyul. Mindjárt a könyv elején, a híressé vált rue de Fleurus 27-ben kialakított atelier atmoszféráját érzékeltetve így ír: „A szoba hamarosan nagyon–

⁴ Gertrude Stein: *The autobiography of Alice B. Toklas*. [1933] New York, Random House, 1990. – magyarul: Gertrude Stein: *Alice B. Toklas önéletrajza*. Ford. Szobotka Tibor. Budapest, Gondolat, 1974.

nagyon megtelt, és ki mindenki volt ott! A magyar festőknek és íróknak egész csoportjai, egyszer történetesen valami magyar idevetődött, és az ő révén szárnyra kelt a rue de Fleurus 27. híre. Egész Magyarországon, minden faluban, ahol csak egy ambíciózus fiatalember élt, hallottak erről a házról, és attól kezdve az illető életcélja lett az, hogy odakerüljön, és sokan valóban oda is kerültek. Mindig ott voltak, minden nagyságban és alakban, a jólét és szegénység minden fokán, némelyik közülük elragadó, a másik egyszerűen nyers, hébe-korba pedig egy megnyerően szép, fiatal paraszt.”⁵

Jóval a regény sűrűjében, mikor egy egész korszak, azaz az 1906 körüli „kezdetek” idejét igyekszik újra feleleveníteni, így karakterizálja azt: „Ebben az időben kezdték el a magyarok zárán-doklataikat a rue de Fleurus-re.”⁶

Nem lehet véletlen, hogy éppen a magyarok látogatásait emelte ki, az ő jelenlétüket tartotta a leginkább feltűnőnek Gertrude Stein. A magyarok valóban szinte egymásnak adták a kilincset, szájról-szájra terjedt a hír, hogy az amerikai testvérek párizsi otthonában olyan kompakt-ságban láthatók Matisse és Picasso művei, mint sehol máshol, még Párizs legmodernebb kereskedéseiben, galériáiban sem. Később, mikor már valóban szinte kihagyhatatlan úticéllá vált a Montparnasse-i lakás a különböző európai, sőt tengerentúli országok művészet iránt érdeklődői számára, a magyarok domináns jelenléte továbbra is feltűnő maradt: „Azokban a messzi napokban nagyon sok magyar látogatta a szombat estéket, meglehetősen sok német, elég sok vegyes nemzetiségű, amerikaiak nagyon gyéren, angolok szinte egyáltalán nem.” – írta már az 1910-es évek elejéről Gertrude Stein.⁷

Bár e rendkívül gazdag forrás sűrűn emlegeti a magyarokat, csak nagyon bizonytalanul lehet azonosítani, hogy az író nő megjegyzései személy szerint kire, kikre vonatkoznak. Egyes esetekben mégis – bár főleg a más forrásokból ismert információk segítségével – következtetni lehet az idézett személyek kilétére.

A Matisse-iskola megnyitásának időszakáról szóló fejezetben újra felbukkannak magyarok, ezúttal cseppet sem jó színben: „Az egyik magyar úgy akarta a kenyerét megkeresni, hogy modellt állt az osztálynak, s olyankor, amikor más valaki áll modellt, folytatja majd a festést. Ez ellen számos fiatal nő tiltakozott azzal, hogy más a meztelen modell az emelvényen, és megint más, ha átalakul növendéktársukká. Egy másik magyarra akkor csaptak le, amikor éppen azt a kenyeret ette, amelyet a szénrajzok radirozására használtak, és amelyet a különféle növendékek a festőasztalukon hagytak. A rettenetes szegénység és higiénia teljes hiányának ez a bizonyítéka rossz hatással volt az amerikaiak érzékenységre.”⁸ Mivel tudjuk, hogy a magyar növendékek közül a szegedi származású szobrásztanonc, Brummer József vállalt modellt, mindamellett, hogy az iskola fűtői állását is betöltötte,¹⁰ az anekdota első fele könnyen feloldható, a szegény kenyérrádrít fogyasztó magyar diák kiléte azonban továbbra is ismeretlen. Brummer más iskolákban és honfitársai párizsi műtermeiben is modellt, de hamarosan műkereskedést nyitott a francia fővárosban, ahol

⁵ Stein 1974. i. m. 14.

⁶ Uo., 45.

⁷ Uo., 85.

⁸ Uo., 60-61.

⁹ Erről több forrásból tudunk, de Bornemisza Géza úgy emlékezett, hogy ő maga vitte be modellnek az iskolába Brummert. Ld.: Horváth Béla interjúja Bornemisza Gézával, [é. n.]. Kézirat. – Horváth Béla művészettörténeti hagyatéka. MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet Adattár, ltsz.: MDK–C–I–217. [továbbiakban: MTA BTK MI Adattár]

¹⁰ Arról, hogy Brummer az iskola fűtőjeként is igyekezett pénzt keresni, Barr tett említést, ld.: Alfred H. Barr, Jr.: *Matisse His Art and His Pupils*. New York, The Museum of Modern Art, 1951. 117.

¹¹ Mikola András szerint az Académie Delécluse-ben (Mikola András: *Színek és fények. Egy nagybányai festő emlékei*. Kolozsvár, Dacia, 1972. 44.), Czóbel visszaemlékezése szerint pedig az ő műtermében is állt modellt Brummer. Ld.: Czóbel Béla levele Dévényi Ivánhoz, 1963. október 15. MTA BTK MI Adattár, ltsz.: MKCS–C–I–159/469.

afrikai szobrok, valamint távol-keleti művek kereskedésével szerzett annyi vagyont, hogy New Yorkba költözve rövid időn belül Amerika egyik legbefolyásosabb galeristájává, műkereskedőjévé váljon.¹² Előadásom helyszínén, a Metropolitan Múzeumban is több ezer műtárgy leíró kartonján szerepel a Joseph Brummer név.

A regény egy később játszódó történetének magyar főszereplője esetleg szintén megfigyelhető lehet: „Spanyolországról szólva az is eszembe jut, hogy egyszer egy nagyon zsúfolt vendéglőben voltunk. Hirtelen a terem végén egy behemót alak felkelt, és ünnepélyesen meghajolt Gertrude Stein felé, aki éppoly ünnepélyességgel viszonzta a meghajlást. Valami kóbor magyar volt a szombat estéinkről, minden bizonnyal.”¹³ Mivel a regénybéli történet 1911-ben, azaz abban az évben zajlik, mikor Perlrott Csaba Vilmos is éppen Spanyolországban járt, feltételezhető, hogy ő lehetett a név nélkül emlegetett kóbor magyar, hiszen őrá, mint Matisse egyik kedvenc tanítványára és a szombat esték egyik állandó magyar tagjára biztos emlékezhetett Gertrude Stein.

Az egyetlen magyar, akit név szerint is megemlít könyvében az író, Czóbel Béla volt. Az 1907-es Salon des Indépendants-on tett látogatása kapcsán szenvedélyesen írja le a nem sokkal később az ő gyűjteményüket gazdagító, stílusfordító Matisse remekművel, a *Kék akttal*¹⁴ való első találkozást a kiállításon, s mindjárt hozzá is teszi: „A Matisse-szal egy szobában, egy válaszfalal kissé eltakarva, ott volt ugyanennek a képnek egy magyar változata, bizonyos Czóbeltől, emlékeztem is rá, hogy találkoztam is vele a rue de Fleurus-n, a Függetlenek szerencsés megoldása volt, hogy a heves tanítványt a heves, de mégsem annyira heves mesterrel szemközt helyezték el.”¹⁵

Sajnos Czóbelnek ez a minden bizonnyal egyik legjelentősebb festménye jelenleg lappang, de néhány éve előkerült egy archív fotó Bölöni György hagyatékából (2. kép), melyen Czóbelnek egy korábban ismeretlen fekvő női aktja látható.¹⁶ A felfedezés hevében sokáig úgy véltem, hogy ez lehetett a Gertrude Stein által is elismeréssel emlegetett magyar Matisse-pendant, mely valószínűleg azonos lehetett ugyanazzal a képpel, melyet a MIÉNK 1908-as kiállításán Apponyi Albert kultuszminiszter leszedetett a falról.¹⁷ Azóta újra górcső alá véve a rendelkezésre álló információkat, úgy sejtem, hogy Czóbelnek létezhetett egy ennél a képnél jóval „nyersebb”, ha úgy tetszik „primitívebb”, vagy még inkább „primitivistább” megfogalmazású fekvő női aktja, melyet éppúgy keresünk, mint a fotón látható elveszett művet. Ennél a fotóról megismert aktnál sokkal brutálisabb, vadabb megfogalmazású festményekről ad számot Gelett Burgess, amerikai író is, ki 1908 tavaszán Cité Falguère-i műtermében látogatta meg a magyar festőt: „A szoba közepén egy nő visszataszító képe áll. Azt mondtam, nő? Illendőségből nevezzük nőneműnek. Czóbel, kétség kívül, akár Braque, inkább nőnek hívná. Meztelen és szemérmetlen, amennyire két nagy szeméből

¹² Brummerrel kapcsolatban ld. még: Passuth Krisztina: A festő és modellje. Henri Rousseau: Joseph Brummer portréja (1909) Kép és recepció. *Művészettörténeti Értesítő*, 51. 2002. 225–249.

¹³ Stein 1974. i. m. 90.

¹⁴ Henri Matisse: *Kék akt. Biskrai emlék*, 1907, olaj, vászon, 92,1 x 140,4 cm, The Baltimore Museum of Art, The Cone Collection, formed by Dr. Claribel Cone and Miss Etta Cone of Baltimore, Maryland.

¹⁵ Stein 1974. i. m. 18.

¹⁶ Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár, Fond 127/581/83. [továbbiakban: OSZK Levelestár]. A fotó előkerülésével és az azon látható festménnyel kapcsolatban ld.: Barki Gergely: Yes, Gertrude! Czóbel lappangó aktja. Emléktörök a századelő Párizsából. *Artmagazin*, 8, 2010, 2. 36–40.

¹⁷ Czóbel Béla több alkalommal is beszélt erről: „Mikor egy női aktot kiállítottam a MIÉNK-ben, le kellett venni Apponyi alatt.” Ld.: Horváth Béla interjúja Czóbel Bélával, [é. n.] Kézirat. – Horváth Béla művészettörténész hagyatéka. MTA BTK MI Adattár, ltsz.: MDK–C–I–217.; „En kiállítottam a Miénk-be, pl. egy női aktot, mit Apponyi miatt le kellett venni, mert megbotránkozott.” Ld.: Horváth Béla interjúja Czóbel Bélával, 1961. szeptember 24. Kézirat. – Horváth Béla művészettörténész hagyatéka. MTA BTK MI Adattár, ltsz.: MDK–C–I–217.

ez megítélhető. Hozzá hasonlók szanaszéjjel hevernek. Rendszerint 89 évesek. Arcuk erős bíbor, mustárszín pöttyökkel és tojás sárga torokkal élénkítve; karjuk narancs és kékszínű. Néha, nem gyakran, világoszöld szoknyát viselnek. [...] Czóbel ketrecrácsain keresztül szemléli őket, ahonnan mályva és cinóber hangon üvölt ki.”¹⁸

Érdeemes feltenni a kérdést, hogy Burgess vajon miért látogatta meg a magyar festőt, kitől hallhatott róla? Edward Fryra hivatkozva magam is sokáig úgy gondoltam, hogy Matisse volt a közvetítő,¹⁹ de ma már inkább az a gyanúm, hogy a Steinéknél tett látogatásai során szerezhette értesülést a legújabb irányzatok képviselőiről. Azt tudjuk, hogy Burgess 1908 tavaszán megtekintette a Salon des Indépendants kiállítását, hiszen erről beszámol cikkének elején, de a művészekkel, illetve azok műveivel feltehetően nem ott találkozott először. Inez Haynes Irwin napló-bejegyzéseinek tanúbizonysága szerint az amerikai feminista író 1908 tavaszán Gelett Burgess társaságában tett látogatást Gertrude Steinéknél.²⁰ Bár mindhárom író kaliforniai volt, nem valószínű, hogy San Franciscóból ismerték egymást, de mivel Steinék párizsi lakásán amúgyis sok amerikai megfordult, – hiszen rendkívüli módon igyekeztek promotálni gyűjtőtevékenységüket honfitársaik körében is –, a találkozás szinte elkerülhetetlen volt. Minden bizonnyal Burgess révén jutott el Inez Haynes Irwin Steinékhez,²¹ de hogyan kerülhetett oda maga Burgess? Nagyon valószínű, hogy a közvetítő Max Weber, amerikai festő lehetett,²² aki nem melleleg egyes magyar festők és a Steinék közötti közvetítés egyik kulcsszereplőjeként is elképzelhető, hiszen 1906-ban egy műteremházban lakott a rue Campagne Première 9. szám alatt Berény Róberttel, Czigány Dezsővel, Gulácsy Lajossal és Bölöni Györggyel, de Czóbelrel is kapcsolatban volt.²³

¹⁸ Gelett Burgess: The Wild Men of Paris. *The Architectural Record*, 27. 1910. May, 400–414. (A cikkben szereplő reprodukciókra Maklár Kálmán hívta fel a figyelmet, amit ezúton is köszönök.) Burgess cikkét és annak reprodukcióit használta fel egy évvel később a New York Times (The 'Cubists' Dominate Paris' Fall Salon. *New York Times*, 1911. október 8.), amelynek hasábján megjelent a *Női portré* reprodukciója is. Utóbbi cikk lapkivágata, mely Matisse 1993-ban Párizsban rendezett kiállításának katalógusában is reprodukálásra került (*Henri Matisse 1904–1917*. Exposition catalogue. Paris, Centre George Pompidou, 1993. 98.), ismert volt a hazai szakemberek előtt, ám Czóbel ismeretlen festményére már csupán akkor figyelhettünk föl, amikor Gelett Burgess cikke látókörrünkbe került.

¹⁹ Edward F. Fry: Cubism 1907–1908: An Early Eyewitness Account. *The Art Bulletin*, 48. 1966. 70.

²⁰ Emily Braun: Saturday Evenings at the Steins'. *The Steins Collect* 2011. i. m. 66. Inez Haynes Irwin: Adventures of Yesterday című írására hivatkozik. (Inez Haynes Gilmore Papers, 1872–1945, Schlezinger Library, Radcliffe Institute, Harvard University, Cambridge, MA, vols. 23–25, fols. 3–16.).

²¹ Nem sokkal szövegem leadása előtt Emily Braun eljuttatott hozzám néhány feljegyzést Inez Haynes Irwin visszaemlékezéséből, melyekből az derül ki, hogy Burgess invitálta az írónőt a festőkhöz és Steinékhez egyaránt: „One day Gelett Burgess said to me, 'there's a new school of art here in Paris. I think I am going to write an article on it. Would you like to come with me when I visit the studios of some of these men?' „There were four Steins living in Paris. [...] We went to Rue Madame first.” „A second time we called on Mr. and Mrs. Stein.” „From there we went to the studio of Gertrude and Leo Stein.” Köszönöm Emily Braun szíves közlését.

²² Ezúton köszönöm Emily Braunnak, hogy előadásom után a témával kapcsolatban felhívta a figyelmemet az alábbi forrásra: Michael Fitzgerald: *Picasso and American Art*. New York – New Have, Whitney Museum of American Art – Yale University Press, 2006. 22–23.

²³ Az amerikai festő és Berény 1906-ban szövődő barátságával kapcsolatban ld.: Max Weber levele Varró Istvánhoz, New York, 1958. május 19. – Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Adattár, Varró István–Szjő Béla-dokumentumok. [továbbiakban: MNG Adattár] A levél egyes részleteit közli: Szjő Béla: Berény Róbert életútja gyermekéveitől a berlini emigrációig. *Bulletin de la Galerie Nationale Hongroise / A Magyar Nemzeti Galéria Közleményei*, 4. 1963. 114–115. Max Weber és Bölöni baráti kapcsolatára utal az amerikai festő egy eddig publikálatlan levele, melyet spanyolországi tanulmányútjáról küldött Bölöninek, Párizsba címezve (OSZK Levelestár, Fond 127/623.), Czóbel és Max Weber ismeretségéről ld.: Barki Gergely: Czóbel Béla. *A Nyolcak*. Kiállítási katalógus. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. Pécs – Budapest, Janus Pannonius Múzeum – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2010. 237–239.



2. kép. Fényképfelvétel Czóbel Béla lappangó *Fekvő női akt* című festményéről Czóbel párizsi műtermében, 1907.
OSZK Kézirattár, Bölöni György hagyaték

Burgess Steinéknél láthatott első alkalommal nagy számban Matisse műveket, és Steinéktől hallhatott a legrészletesebben a fauve chef-ről és követőiről is. Valószínűbbnek tartom tehát, hogy Burgess Max Weberrel, illetve a Steinékkal folytatott beszélgetések révén jutott el a francia főváros legprogresszívebb festőjéhez, hogy interjúkat készítsen „Párizs vad emberei”-vel, ahogy ő nevezte őket.

Az újdonság erejétől felvillanyozott Burgess azonban csak 1910-ben jelentette meg *The Wild Men of Paris* című cikkét, mely az 1908 tavaszán készített interjúk alapján íródott. Vajon miért várt két évet, hogy Amerikában is hírt adjon az Európában forrongó művészet legújabb fejleményeiről? Valójában nem várt teljesen tétlenül, hiszen nem sokkal Amerikába való visszaérkezése után megjelent egy novelláskötete, melyben párizsi élményeit fiktív történetbe csomagolva tárta az olvasó elé.²⁴ Ebben az írásában a nyolc meginterjúvult festő közül négyet név szerint megemlített, köztük Czóbelt többször is.

Ez azt jelenti, hogy nem az Architectural Records cikke tekinthető az első publikációnak, mely a fauve-ok és a kubisták hírért elvitte a tengerentúlra, hanem ez – amennyire tudom – az amerikai kutatók előtt is ismeretlen novelláskötet.

Érdemes ebből is idézni, ugyanis újra az derül ki, hogy Czóbel fauve stílusa elementárisabb, primitívebb lehetett, mint ahogy azt a ma ismert képei alapján gondolnánk: „Ő, aki soha nem járt Franciaországban, aki nem ismerte iskoláinak egyetlen tanítását sem, »kevésbé fauve« volt, inkább egy vad szörnyeteg, – vadabb, ha lehet, mint Derain, épp olyan vad mint Czóbel vagy Picasso. [...] A Deraint gyönyörködtető és inspiráló durván faragott afrikai istenek, az alaszkai totemoszlopok, amelyeknek Picasso áldozott tombolásában, a faragott azték képek, melyek Czóbelt sarkalták vadságra, mind ismeretlenek voltak Haulick Smagg számára. [...] Derain sivító kékjei és izgatott vörösei, Czóbel harsány zöldjei, Picasso rikító sárgái Smagg artisztikus orgiájában vadabb formákká egyesültek.”²⁵ Ha csupán Burgess írásai állnának rendelkezésre bizonyítékkul, akkor is feltűnő lenne, hogy a ma világszerte ismert nevek mellett a mára a nemzetközi tudatból kikopott Czóbel is az említettekkel egyenrangúként kerül mindkét szövegbe, de ebből az időszakból számos egyéb forrás szintén arra utal, hogy Czóbel valóban jelentős alakja volt ennek a Matisse körül kialakult fauve csapatnak, s hogy ma mégsem ismerik annyira őt a világon, annak is megvan a szomorú oka.²⁶ Czóbel valóban közelebb került a párizsi avantgárd élvonalához, mint honfitársai, ismerték, elismerték és talán éppen ezért kicsit fentebb is hordta az orrát, legalábbis fiatal magyar kollégái – persze feltehetően féltékenységtől nem mentesen – így emlékeztek rá: „Czóbel szörnyű önző ember volt. Steinéknél vagyunk. Én Picassóval beszélgetek. Akkor nem volt szokás bemutatkozni. Én tudtam ki ő, ő nem. Később megjelent Czóbel. Kérdezi tőle Picasso, ki vagyok én. Czóbel: Un hongrois – és legyintett. [...] Czóbel kiírta a műterme ajtajára: *Frappez la porte, après déter votre [nom] S.V.P. (silvouplé)* (kopogjon az ajtón, aztán mondja a nevét, legyen szíves) Csak így nyitott ajtót, már annak, akit neve után be akart engedni. Egyszer Perlrott Csaba megviccelte. Kopogott és azt mondta, hogy pénzkihordó. Erre Czóbel kinyitotta.”²⁷ Műterme ajtaja néhány méterre állt Modiglianiétól, ki 1906-ban érkezett Párizsba, s mikor műteremszomszédok lettek, Czóbel már ismert festőnek számított. Bár állandó civódások és zsörtölődések jellemezték kapcsolatukat, az ekkor még kifejezetten kezdő, zöldfülű Mo-

24 Gelett Burgess: *Lady Méchante or Life as it Should Be. Being Divers Precious Episodes In the Life of a Naughty Nonpareille*. New York, Frederick A. Stokes Co., 1909.

25 Uo., 349–350.

26 Czóbel egykori jelentőségével és elveszett műveivel kapcsolatban az előadáson elhangzottak hivatkozásaképpen ld.: Barki 2010. i. m. 237–239.

27 Ld.: Horváth Béla interjúja Bornemisza Gézával, [é. n.]. Kézirat. – Horváth Béla művészettörténész hagyatéka. MTA BTK MI Adattár, ltsz.: MDK–C–I–217.

diglianinak volt mit köszönnie Czóbelnek, hiszen például magyar kollégája vitte el őt Gertrude Steinékhez is, és ahogy közös barátjuk, Paul Alexandre emlékezett: „[Modigliani] rajzaiban lelemény lakozik és a formák leegyszerűsítése, letisztítása. Ez az, amiért az afrikai művészet hatással volt rá. Modigliani az emberi arc vonalait sajátosan, primitív sémákhoz igazodva rekonstruálta. [...] A rajzi egyszerűsítés kutatása során a vámos Rousseau bizonyos festményei és Czóbel piactéri figurái szintén elbűvöltek.”²⁸ Mindamellet, hogy szerencsés módon Czóbel piactéri képei közül az utóbbi években több is felbukkant, tőle is hallhatunk a fenti barátságról: „sokat jártam Modigliánival és barátjával, a még most is élő doctor Paul Alexandre-al, aki akkor végezte doktorátusát. Valahol a rue Douai környékén egy műteremben jöttünk össze, mely helyiségnek nem volt tulajaja, ebben egy Doucet nevű festő dolgozott, kivel Charles Vildrac, a költő és akkori műkereskedő a rue de Seine-ben foglalkozott. Minden nagyon eltér a Montmartre és a magyaroktól. M^r Paul Alexandre hashisch-t hozott, une sorte de pâté verte, que nous avons mâché [egy zöld masszafélét, amit rágnunk kellett]. Valószínűleg csekély volt, hatását nem éreztem. Modival még az akkori Európén nevű Caf. Con.-be jártunk. Felemlítem még az Atelier Humbert-t, hova Berénnyel mentünk esti aktra, oda járt Derain, Marquet, Manguin, stb., ma híres, akkor még nem híres festők. 1906–7 körül lehetett.”²⁹

Egy sor visszaemlékezésből tudjuk, hogy a magyarok közül sokan látogatták az Académie de la Grande-Chaumiére-t is, ahol 1906–1907 táján Bornemisza Géza és Max Weber egybehangzó beszámolóí szerint, az esti akt-krokizások alkalmával „nem ritkán megjelent” Henri Matisse is.³⁰ Matisse tehát még néhány évvel saját akadémiajának megnyitása előtt is igénybe vette a szabadiskolák kínálta aktrajzolósi lehetőségeket, így váll-váll mellett rajzolhatott Matisse és Czóbel 1906–1907 körül, mégis elterjedt a magyar mellett a nemzetközi szakirodalomban is, hogy Czóbel Matisse tanítványa volt.³¹ Erre nézve semmi konkrét bizonyítékot nem ismerünk és minden bizonynyal tévedésen alapul a feltételezés, melynek ősforrása feltehetően Maurice Denis,³² vagy

²⁸ Paul Alexandre-t idézi fia, Noël Alexandre: *Modigliani inconnu*. Paris, Fonds Mercator-Albin Michel, 1993. 65.

²⁹ Czóbel Béla levele Bajomi Lázár Endrének, 1964. július 20. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, Kézirattár, V. 5253/164. A levél részletét közli: Bajomi Lázár Endre: *A Montmartre*. Budapest, Corvina, 1967. 194–195. A „tulaj nélküli műtermet” valójában Paul Alexandre bérelte festőbarátai számára a rue Delta-ban. Hogy Modigliani szívesen találkozott Czóbellel Paul Alexandre visszaemlékezéseiben is szerepel. – vö.: Alexandre 1993. i. m. 65.

³⁰ Bornemisza Géza: Henri Matisse. *Kékmadár*, 1, 1923, 2. 62. Max Weber visszaemlékezéséről ld.: Barr 1951. i. m. 535. – vö.: *Pariser Begegnungen 1904–1914. Café du Dome*. Hrsg. Gerhard Häandler. Duisburg, Académie Matisse – Wilhelm-Lehmbruck-Museum, 1965. oldalszám nélkül.

³¹ A magyar szakirodalom ez irányú tévedéseiről ld.: Barki Gergely: Párizsi előzmények és a modern francia művészet hatása a Nyolcak aktfestészetében. *A modell – Női akt a 19. századi magyar művészetben*. Kiállítási katalógus. Szerk. Imre Györgyi. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2004. 468.: 13. jegyzet. Berény Róberttel kapcsolatban szintén tévesen terjedt el, hogy Matisse növendéke volt.

³² Maurice Denis „Liberté épuisante et stérile” című a *La Grande Revue*, 1908. április 10-i számában megjelent híres, sokat idézett értekezésében (újraaközi: Philippe Dagen: *Pour ou contre le Fauvisme*. Paris, Somogy, 1994. 155.) úgy fogalmazott, hogy „Casteluchó úrnak és Matisse úrnak is van egy-egy akadémiaja.” („M. Casteluchó a, croyons, une académie, et M. Matisse en a aussi une!”), ami alatt valószínűleg inkább azt érthette a szerző, hogy az említettek körül kialakult egy-egy csoport, azaz valóságos „iskolát teremtettek”. Matisse esetében különösen el kell választani az akadémia szó két jelentését, ti. az iskola, mint intézmény, illetve mint művészi kör, azaz a követők csoportja is értelmezhető. – vö.: Jane Lee: Denis and the „Ecole de Matisse”. *Maurice Denis 1870–1943*. Exposition catalogue. Ed. Guy Cogeval, Claire Denis. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994. 61–71. Denis Czóbelt is ebben a Matisse körüli csoportban említette meg, s azért kárhoztatta, mert „keveset foglalkozik a természettel és elveti a görög–római művészetet”, de minden bizonynyal ebben az esetben is a követőkről és nem a tanítványokról lehet szó, ugyanis nehezen elképzelhető, hogy Denis a Matisse-iskola néhány hónapja alatt megismerte az ott tanuló főleg külföldi és zömében jelentéktelen művészek munkáit.

Berthe Weill lehetett,³³ a kijelentéseket Alfred Barr már készpénzként könyvelte el,³⁴ s így futótűzként terjedt tovább a szakirodalomban is. Nem véletlen, hogy előadásom hallgatói közül is feltették a kérdést, hogy miért érezhette szükségét a már befutott Czóbel, hogy Matisse növendékévé váljon. Czóbel egészen biztosan nem volt Matisse tanítványa, iskolájába nem járt, pusztán a fauve csoporton belüli pozíciója miatt sem képzelhető ez el, ahogy a téves forrásokon kívül azok a magyar Matisse tanítványok sem említik az iskola tanulóit között, akik biztosan 1908 kezdetétől az Académie Matisse növendékei voltak. Czóbel nem mesterének, hanem elődjének, inspirálójának tartotta francia kollégáját, de elismerően hirdette Matisse művészi nagyságát az otthoniak között is. Ezt igazolja egy a Steinéket is érintő érdekes forrás, Czóbel Béla idősebb kollégájához, Rippl-Rónai Józsefhez írt levele és az azt kísérő fényképfelvétel.³⁵ A lakonikus levél tartalma mindössze ennyi: „Igen tisztelt Uram, mellékelve küldöm a Matisse-reprodukciókat, ha szerezhetek, majd küldök többet. Hogyan találja őket? Kedves nejének kézcsókomat. Kiváló tisztelettel híve, Czóbel Béla”.³⁶ A Párizsból, 1908. február 23-án keltezett levélben Czóbel mellékelten egy enteriőrfotót küldött idősebb festőtársának.³⁷ (4. kép) A fotó a rue Madame-on, Michael és Sarah Stein lakásán készült, mely talán még egységesebb, tisztább gyűjteményi képet mutatott Matisse művészetéről, mint a rue de Fleurus-i atelier.



3. kép. Czóbel Béla: Leo Stein portréja, 1930 körül (?). Szén, papír, 268 x 205 mm, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: F.2011.1

A rue Madame éppúgy a szombat esték nyitott helyszínéül szolgált, mint Gertrude-ék párizsi otthona, de Michaelék összejövetelei kevésbé voltak „szervezettek” mint Leo és Gertrude szombat estéjei, korábban elkezdődtek az összejövetel és voltak, akik egyszerűen átsétáltak Leo-ékhoz, de többen már csak utóbbiak címére érkeztek a rendszerint este 9 órakor kezdődő eseményekre. Itt már az invitálóé, Leó Steiné volt a házigazda- és a moderátorszerep egyaránt. Az amúgy visszahúzódozó Leo ebben találta meg igazi önmagát, éppen ezért a magyarok többsége is leginkább vele, a „progresszív művészet hittérítőjével” került kapcsolatba. Czóbel maga is feltehetően Leo révén került a szombati soirée-kra, de egészen biztosan Leo Párizsból való elköltözését követően is tartották a kapcsolatot és minden bizonnyal a 30-es években is találkoztak, legalábbis egy Leóról készült Czóbel rajz ezt bizonyítja.³⁸ (3. kép)

³³ Berthe Weill a saját galériájában Czóbel számára 1908-ban rendezett önálló kiállítás kapcsán negyedszázaddal később így írt a fiatal magyar festőről: „Très inspiré de Matisse, dont il suit les enseignements à son académie, je le crois très doué” Ld.: Berthe Weill: *Pan! dans l'oeill... avec une préface de Paul Reboux. Orné des aquarelles et dessins de Raoul Dufy, Pascin et Picasso*. Paris, Lipschutz, 1933. 148. Ebben az esetben is inkább a Matisse követőkre vonatkozhat az „académie” kifejezés és nem a tanítványokra.

³⁴ Barr 1951. i. m. 117.

³⁵ Czóbel Béla Kernstok Károllyal közösen írt levelére, Szücs György hívta fel a figyelmet. Ld.: Szücs György: *Disszonancia vagy új harmónia? A „neós” művészet Nagybányán. Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904–1914*. Kiállítási katalógus. Szerk. Passuth Krisztina, Szücs György. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2006. 59. A levélről elkülönített fotóra pedig Danyi Orsolya lelt, ld.: Danyi Orsolya: Egy előbújt fotó a Rippl-Rónai hagyatékából. *Artmagazin*, 4, 2006, 5. 74–75.

³⁶ Czóbel Béla és Kernstok Károly levele: *International Kritika* Rippl-Rónai festőművész műveiről 1912-ig. MNG Adattár, ltsz.: 5118/1950. A Kernstok Károly által írt szöveg: „Kedves Jóskám, Vuillard-kiállítást láttam Bernheim-nél; egy kicsit unalmas. Jobb szeretem a Te dolgaidat. Mi lesz a kiállításoddal? Hallottam, hogy Drouet megbukik; feladja a boltot, s csak a fotóüzletét tartja fent. Szervusz, Kézcsókom Önagyságának. Ölel barátod, Kernstok Károly”.

³⁷ MNG Adattár, Rippl-Rónai József, ltsz.: 5134/1950/29.

³⁸ 1965-ben, Duisburgban kiállításra került Czóbel Béla rajza Leo Steinről, mely akkor a művész birtokában volt (*Pariser Begegnungen 1904–1914. Café du Dome* 1965. i. m. kat. no 15.), de kivételesen nem került a Czóbel Múzeum több ezer grafikai művet számláló anyagába Czóbel halálát követően, ám az utóbbi évek aukcióin felbukkant egy példány, mely feltehetően az 1930-as években készülhetett. Ma az MNG Grafikai Osztályának gyűjteményét gyarapítja.



4. kép. Michael és Sarah Stein Matisse gyűjteményének részlete a rue Madame-on
(Czóbel Béla által Rippl-Rónai Józsefnek küldött fénykép),
1907. MNG Adattár, Rippl-Rónai József, Itsz.: 5134/1950/29. 4.

Leo Stein, az igazi mediátor, avagy a Montparnasse apostola

„Párizsban igen gyakran találkoztam egy magas, ötven év körüli, bő fekete bársonynadrágot viselő, télen is szandálban, hajadonfővel járó férfival. Magamban afféle különös csodabogárnak, orosz nihilistának néztem. Ha új kiállítás nyílt, ha magángyűjtőnek látogatónapja volt, Durand-Ruel magánlakásán, a Rue Lafitte-en, az Hôtel Drouot valamelyik érdekesebb aukcióján, máskor a nagy gyűjteményekben, minduntalan találkoztunk. Meg is szoktam ezt a jelenséget, s már szinte természetesnek vettem, hogy ő is ott van, de ügyet sem vettem reá. Ahol abban az időben 33 000 művészt tartottak számon, nem számított egy külön, amilyen a művészek között számtalan akad. Ez a férfi Leo Stein volt. Később bejárt az Académie Delécluse-be, ott rajzolgatott közöttünk. Egy napon, valami sikerültebb stúdiumot készítettem, festett női alakot. Megállt hátam mögött, hosszasan nézegette, majd német nyelven megszólított, nem volna-e kedvem őt meglátogatni. Szombat este fogadna. Megköszöntem a meghívást, igenlő válaszomra átadta névjegyét a címével. Nem sokat néztem ki emberemből, hozzám hasonló szegény ördögnek véltem, de milyen az éhes ember. Gondoltam, ha meghív, talán ad egy meleg teát, az is jó lesz! Szombat este kilenc óra felé bekopogtattam földszinti lakásába. Ő nyitott ajtót. A kölcsönös üdvözlés után óriási teremben találtam magam, a falak mentén a mennyezetig könyvek. A könyvtárterem egyedüli bútorzata egy kaszányi vaságy volt. A meglepetéstől alig bírtam hangot adni, és még inkább egy másik, hosszúkas, felső világítású teremben, melynek falain azok a képek függtek, melyek engem is mágnesként vonzottak: Renoir, Cézanne, Picasso, Matisse, Bonnard, Degas, stb. A falak mentén faragott antik reneszánszládákban selyemre festett kínai, japán képek, fametszetek, estampe-ok, rajzok tömege. Picasso ebben az időben még nem jutott el a kubizmusig, s nekem különösen tetszett egy halvány, kellemes rózsaszínnel és enyhekék tónusokban festett, cirkuszi artistaórást ábrázoló festménye, amint egy gömbön egyensúlyoz. Az előtérben háttal egy férfi artistaórást állt. A kép ma a moszkvai Puskin Múzeum tulajdona. Az én nagy műveltségű és kitűnő művészeti ismerő Stein barátomtól igen sokat tanultam. Könyveket kaptam tőle; ma is őrzök vagy tíz darab művészeti könyvet, amelyeket ő ajándékozott nekem. Beszélgetéseink során, amelyeket a festőiskolában folytattunk – ahova gyakran bejárt –, sokszor irányította figyelmemet és fordította ítéletemet helyes cél felé. Nem bizonyultam rossz talajnak. Nyeltem a tudnivalókat! A szombat estének rendes látogatója lettem, és ott ismerkedtem meg több kiváló művész mellett Picassóval és Matisse-szal. Picasso alacsony, köpcös termetű ember volt, soförtípus. Ha Nagybányán látnám sportsapkájában, semmiben sem különbözne számtalan embertársától, s nem árulná el külseje, hogy világhírű művész. Matisse szemüveges, tanár külsejű ember volt. Negyvenéves koráig az Académie des Beaux Arts-nak volt növendéke, ilyen alapos előkészület után indult el új utakon. Műtermét abban az időben egy hajdani rendház épületében rendezte be, itt tartott fogadónapokat, s láttam munka közben is egy szokatlanul kicsiny méretű palettával kezében, amelyen alig pár szín szerepelt, és szerszámai, ecsetjei inkább egy fogorvos rendszeretetére, pedantériájára vallottak, mint nagy művészre. A Stein-családnak még két tagját ismertem meg, Leó nővérét és bátyját, akik szintén első gyűjtői voltak Picassónak és Matisse-nak. Megtudtam róluk, hogy szüleik Bécsből származtak el, Chicagóban húsnagyvágással foglalkoztak, ott milliomosodtak meg. A három Stein gyerek Párizsban élt, az örökségből. Abban, hogy műgyűjtésre adták magukat, azt hiszem, művészetszeretetük és hozzáértésük mellett vagyonuk helyes befektetésének és gyümölcsöztetésének szempontja is szerepet játszott. Tény az, hogy különösen az említett két festő hírnevének a terjesztésében jelentős részt vállaltak. Vásárlásaikkal e festőket pénzhez juttatták, s ezzel lehetővé tették számukra a további munkát.”³⁹

³⁹ Mikola 1972. i. m. 46-48.

Ez a hosszú és kimerítő Mikola-idézet nem csupán magyar vonatkozása miatt érdemel figyelmet, hanem – dacára néhány tárgyi tévedésnek⁴⁰ – olyan adalékokkal szolgál, melyek Leo Stein biográfiáját is kiegészíthetik. Az egyik ilyen Leo könyvtárának felemlítése, melynek San Franciscóból való átköltöztetésének időpontja tisztázatlan volt az amerikai szakemberek előtt is,⁴¹ de Mikola visszaemlékezése, mely az 1906–1907-es évek fordulójáról szól, bizonyítékul szolgálhat arra, hogy a könyvtár már ekkor a rue de Fleurus-re került. Érdekes az is, hogy Leo a magyarokkal nem franciául, hanem németül beszélt. Ez volt az a közös nyelv, amelyen a Bécsben nevelkedett amerikai és az Osztrák–Magyar Monarchia területéről Párizsba vetődött magyarok leginkább megérthették egymást. Leóval kapcsolatban az Académie Delécluse említése kizárólag magyar forrásokban fordul elő, de nem csupán az iskola gondnokától, Mikolától származnak hasonló információk, hanem – ahogy majd a későbbiekben megemlítem – Bornemisza Gézától is, akit szintén a művésziskolában agitált, illetve invitált Leo Stein. Az idézetet mégis az teszi igazán jelentőssé, hogy a magyar források között kivételes módon Mikola nagyon komoly elismeréssel nyilatkozik Leo Stein esztétikai ismereteiről, ízlésformáló elhivatottságáról, propagátori szerepéről. A magyar nyelvű visszaemlékezések nagy része meglehetősen felületes és leginkább a Stein testvérek különcködő megjelenését, illetve rendhagyó magatartásukat karikirozza, míg Mikola Leo Steinnek pontosan azt a vonását mutatja be hitelesen, mely valószínűleg a magyarok közül sem csupán őrá volt nagy hatással. Leo abban az időben, mikor a magyarok zárandoklásai folytak, sokak szerint a korszak legfelkészültebb, és legkifinomultabb ítélőképességű connoisseur-je és gyűjtője volt. Olvasmányai és a művészekkel folytatott beszélgetései és méginkább a kor legnevesebb művészeti íróival, művészettörténészeivel folytatott személyes és levelezés útján történt eszmecsere ívértékéték fel arra, hogy a szombat esték főszereplőjévé, moderátorává és egyfajta esztétájává, hovatovább teoretikusává váljék, mely szerep ugyanakkor tudatos és elszánt kánonteremtési igénnyel és a modern művészet nemzetközi propagálásának igényével párosult.⁴²

Az 1905–1909 között, tehát még a Nyolcak csoport fellépése előtti időszaknak, azaz a magyar Vadak – hozzátenném, hogy akár a Nyolcak – esztétikai nézeteinek értékelése szempontjából rendkívül fontos megismerni, hogy Leo Stein miképpen interpretálta az 1870-es generáció, Gauguin, Cézanne és méginkább az abszolút kortársak közül a mainstream csúcsán állók, Matisse és Picasso műveit. A későbbi Nyolcak közül a rendszeresen Steinéknél megfordulók között találjuk Czóbelt, Kernstokot, Orbánt és Pórt, valamint az utóbbi kettőt beavató ifjabb kollégát, Berény Róbertet. Berény az elsők között lehetett, kik megismerkedtek a Stein-gyűjteménnyel. Már 1905-ös, 1906-os művein felismerhető Matisse és Cézanne hatása, de képei nem süket epigonizmusok, hanem értő, kifinomult esztétikai érzékről és ismeretekről tanúskodnak. Nehéz elképzelni, hogy a Leo által dominált szombat esték esztétikai kijelentései, prédikációi nyom nélkül múltak el Berény és más magyarok életéből, még akkor is, ha elsősorban mégis maguk a képek közvetlen tanulmányozása, vizuális befogadása befolyásolta, alakította művészetüket. Leo nem csupán olvasmányaiból, hanem a korszak legjelentősebb művészettörténészeitől közvetlenül nyerte a legfrissebb esztétikai impulzusokat, ám nem egyszerűen közvetítője volt például Julius Meier-Graefe, vagy Bernard Berenson elméleteinek, hanem kritikus interpretálója és gyakran az övétől ellentétes véleményének harsány hangoztatója is. Saját esztétikai elméletének egyik sarkalatos pontja volt a Cézanne művészetével kapcsolatos reflexió, mely jelentősen eltért például Meier-Graefe analízisétől, különösképpen a tér és a tömeg szerepével kapcsolatban, ugyanis Leo véle-

⁴⁰ A család nem Chicagóból, hanem San Franciscóból származott, s nem a húsipar, hanem a Kalifornia fővárosának mára jelképévé vált Cable Car Company és különböző helyi ingatlanok jelentették anyagi bázisukat. Gertrude Stein pedig nem nővére, hanem húga volt Leo Steinnek.

⁴¹ A kérdést a Scholars' Day több előadója is feszegette még előadásom előtt.

⁴² A témával kapcsolatban ld.: Gary Tinterow – Marci Kwon: Leo Stein before 1914. *The Steins Collect* 2011. i. m. 71–85.

ménye szerint Cézanne elsődleges problémája a szín mellett kifejezetten a tömeg hangsúlyozása volt. Ez az elmélet – bár egyéb forrásokból is eredeztethető – talán nem véletlenül cseng össze a Nyolcak legtöbb művésze, de különösképpen a Berény által képviselt esztétikával.

Leo Stein nézeteire minden bizonnyal a legnagyobb hatást Bernard Berenson tette, mivel Párizsban csak nagyritkán, ám nyaranta Firenzében rendszeresen találkozott. Berenson bátran mérte össze Cézanne-t Michelangelóval, ahogy a Nyolcak dualista esztétikája is e két gigászi (ellen)pólus által kijelölt skálán, de valójában az éppen az általuk meghatározott origó körül bontakozott ki.

Ennek a Nyolcakra oly jellemző, a modernizmus klasszicizáló tendenciáival kapcsolatos és párhuzamos törekvésnek egyik jelképes megnyilvánulása volt Pór Bertalan és Berény Róbert 1907 nyarán tett olaszországi útja, melynek során tudatosan keresték a Párizsban kibontakozó avantgárd törekvések klasszikus (és primitív) gyökereit, párhuzamait. Pór később úgy emlékezett vissza, hogy Grand Tour-juk oly nagy hatással volt rájuk, hogy a reneszánsz nagymesterek mintájára szakállt növesztettek.⁴³ Az anekdotának némileg ellentmond egy nemrégiben előkerült, még útjuk elején, Nizzában készült ferrotípia, melyen mindketten már szakállasan láthatók,⁴⁴ (5. kép) valamint a még hónapokkal az út megkezdése előtt Berény által festett és a Salon des Indépendants tárlatán is bemutatott portré, melyen Pór szintén gyér szakállt visel.⁴⁵ Azt is tudjuk, hogy ekkoriban Párizsban fiatal diákok és festők hétköznapi viselete volt a szakáll, s csak odahaza, Magyarországon kelthettek nagyobb feltűnést vele.⁴⁶

Asszimilálódott zsidók Budapestről és San Franciscóból a Montparnasse-on

Berény rőt szakállával azonban Párizsban is feltűnést keltett: „Ebben az időben lehetett 22 éves [valójában csak 20] egy rőtes Krisztus szakállá volt, ami még parisi viszonylatban is megdöbbentő volt. Egy felejthetetlen epizód történt ezzel kapcsolatban. Egy nap sétáltunk valamelyik boulevard-on. Szembe jött velünk egy igazi fiatal midinette. Ránézve Róbertre egy pillanatig nem tudott szóhoz jutni, majd gyorsan összeszedve magát, odaszólt R.-nek, 'Dit donc Jesu Christ, quesqu'il fait le bon dieu?' [Dis donc, Jesus Christ, qu'est-ce qu'il fait le bon dieu?] és ezzel tovább ment. Elképzelhetetlenül mulatságos jelenet volt!” – emlékezett vissza Orbán Dezső.⁴⁷

Érdekes mód a rőt szakáll emlegetése Leo Stein kapcsán is rendszeresen előfordul a magyar visszaemlékezésekben, például Vedres Márk, szobrász, a későbbi Nyolcak csoport 1911-es kiállításának vendégművésze esetében is, aki feltehetően nem a párizsi bohémek divatját követve, de szintén méreletes szakállt viselt. Steinéssel sem Párizsban találkozott, hanem olaszországi műtermében, a Firenze melletti Fiesolóban, ahol az amerikai testvérek is minden nyáron megfordultak. Vedres találkozásukra így emlékezett: „Leo Stein hencegő amerikai volt, összegyúrta az újságpapírt és eldobta: ez a művészet. Nővére egy furcsa nő, lejött Firenzébe egy zsákruhában és szandál-

⁴³ A 70 éves Pór Bertalan. *Magyar Nemzet*, 1950. november 12. 7.

⁴⁴ A ferrotípiát minden bizonnyal egy utcai fotográfus készítette és az erre rendszeresített, ovális képkivágással ellátott levelezőlapba helyezte, melyet 1907. április 6-án postázott szülei címére Pór Bertalan. Ezúton köszönöm Pór Bertalan rokonainak, Bernát Júliának és Farkas Pálnak, hogy a dokumentumot rendelkezésemre bocsátották, valamint köszönöm Felicides Ildikónak, illetve Sor Zitának a ferrotípia restaurálásával, konzerválásával és digitalizálásával kapcsolatos tevékenységét.

⁴⁵ Berény Róbert: *Pór Bertalan portréja*, 1907, olaj, karton, 56 x 46 cm; j. j. f.: Berény 907 Paris, Magántulajdon.

⁴⁶ Hasonló történetről számol be Mikola András önéletrajzi könyvének „Nagypeleskén feltűnést keltett a szakállam” kezdetű fejezetében. Mikola 1972. i. m. 64.

⁴⁷ Orbán Dezső levele Varró Istvánnak, 1961 [?]. április 23. MNG Adattár, Varró István–Szij Béla-dokumentumok.



5. kép. Pór Bertalan és Berény Róbert Nizzában, 1907 tavaszán.
Ferrotípus, magántulajdon.

ban. Kövér nő. Leo Stein egy vörösszakállas zsidó volt. Kernstok küldte le hozzám őket Firenzébe. Leo Stein és testvére üzleti szempontból és nem közügyből vásárolt. A nőnek a gyerekek az utcán utána szaladtak.”⁴⁸

⁴⁸ Horváth Béla interjúja Vedres Márkkal, [é. n.] Kézirat. – Horváth Béla művészettörténész hagyatéka. MTA BTK MI Adattár, ltsz.: MDK-C-I-217.

A visszaemlékezésből úgy tűnik, hogy Vedres dacára a nyaranta állandósuló közelségnek, nem rendszeresen találkozott Steinékkal Fiesolében, s az is feltűnő, hogy Kernstokkal ellentétben, – aki nagyra tartotta az amerikai testvéreket –, a szobrász milyen maliciózan viszonyult hozzájuk. Leo részben berenzianus művészetfelfogását sem ismerte kellőképpen Vedres, amivel talán azonosulni is tudott volna, ugyanakkor itt kell megjegyezni, hogy a Nyolcak manapság a viták keresztüzében álló modernizmus-felfogása a szobrász esetében mennyire különbözik a leg radikálisabb Berényétől, vagy Tihanyiétól, de még a legklasszikusabb klasszicizáló vonalat képviselő Kernstokétól is.⁴⁹

Ugyanakkor azt is meg kell jegyezni, hogy Vedres számos amerikai gyűjtővel került kapcsolatba Olaszországban és elképzelhető, hogy ebben a Steinéknek is szerepe lehetett (feltehetően Kernstok is ezzel a kuncsaftszerzési szándékkal hívta fel Steinék figyelmét magyar szobrász barátjára), hiszen fiesolei villájukban igen sok tehetős amerikai honfitársuk megfordult, akik számára a Vedres által képviselt klasszicizáló vonal sokkal inkább befogadható volt, mint a Stein testvérek avantgárd ízlése. Vedres kurtán odavetett mondatai közül a legkülönösebben mégis talán a Leo zsidóságával kapcsolatos megjegyzés cseng, hiszen a szobrász maga is zsidó származású volt, ahogy a Nyolcak többsége is. A Stein testvérek közül leginkább Michael tartozott ahhoz az asszimilálódó zsidó csoporthoz, akik a karácsonyt is megünnepelelték.⁵⁰ Így tette ezt Párizsban Berény is, aki 1909 szentestéjét Bartók Bélával töltötte, de nem így Gertrude és főleg nem Leo, aki kritikával illette azon zsidó társait, akik megtagadták eredetüket az asszimiláció érdekében.⁵¹

Bár a szakirodalom sokat foglalkozott a párizsi, s leginkább a Montparnasse-negyed zsidó köreivel, a Steinék úgy tűnik, nem tartoztak igazán egyik körhöz sem, ugyanakkor életvitelük, érdeklődésük, habitusuk egyértelműen a hozzájuk hasonló, új generációjú, asszimilálódott zsidókat vonzotta. A Steinék által leginkább propagált művészek nem voltak zsidó származásúak, de a szombat esték látogatói között minden bizonnyal arányukat tekintve komoly létszámban lehettek az európai és az amerikai zsidóság képviselői. Különösen Gertrude Stein viselte büszkén származását, mely, ismétlem, nem mondott ellent asszimilációs törekvéseiknek, ugyanakkor megkockáztatom, hogy az sem lehet véletlen, hogy az összejöveteleket nem a társasági életben bevett vasárnapra, hanem szombatra, a zsidók pihenőnapjára tették és ezeket az estélyeket sem Salon-nak, sem pedig soirée-nak nem nevezték, hanem szombat estéknek hívták. Ennek minden bizonynyal jelentősége volt.

L'académie Matisse

Azok a nem zsidó művészek, kik ebben a „kozmetopolita” közegben forgolódtak meg is kapták a magukét a korabeli francia jobboldal konzervatív, főként nacionalista érzületű tollforgatóitól, és például Matisse-t különösen heves támadások érték amiatt, hogy iskolájában szinte csak külföldi tanítvány fordult meg.⁵² A Dreyfus-ügy éppenhogy csak lecsengett ekkoriban, ezért Matisse különösen érzékeny volt a vádakra, hiszen zsidó származású művészek is szép számmal kerültek

⁴⁹ Lyka Károly megjegyzése élesen rávilágít arra, hogy Vedres tulajdonképpen Donatello volt a vadak (esetünkben a Nyolcak) között: „Vedrest is becsúszatták a Nyolcakra, pedig ő a firenzei quattrocentót utánozta, így stílári köze nem volt hozzájuk. Nem tudom miért becsülte úgy Vedres szobrai [Kernstok], mikor irányban nem felelt meg. Ő hozta be Vedrest.” – Horváth Béla interjúja Lyka Károllyal, 1957. január. Kézirat. – Horváth Béla művészettörténész hagyatéka. MTA BTK MI Adattár, ltsz.: MDK-C-I-217.

⁵⁰ Emily Braun: Saturday Evenings at the Steins'. *The Steins Collect* 2011. i. m. 63.

⁵¹ Uo.

⁵² A témával kapcsolatban ld: Kenneth E. Silver – Romy Golan: *The Circle of Montparnasse Jewish Artists in Paris 1905–1945*. New York, Universe Books, 1985. 17–18. és Stein 1974. i. m. 60.

akadémiájára, éppen Magyarországról, például a már emlegetett Brummer, vagy Perlrott Csaba Vilmos, aki minden bizonnyal közel érezhette magát Matisse-hoz, hiszen mestere jóvoltából válhatott a Salon d'Automne sociétééré.⁵³ Mivel a Matisse iskolának nem volt vezetett naplója, évkönyve, vagy felvételi lapja, a rövid életű akadémia tanítványainak számával kapcsolatban is igen nagy szórást mutatnak a későbbi visszaemlékezéseket alapul vevő műtörténeti becslések.⁵⁴ Ezzel kapcsolatban rövidesen egy korábban figyelmen kívül hagyott, de meglehetősen hitelt érdemlőnek bizonyuló forrást mutathatunk be. Ahogy a Matisse-iskola legnagyobb létszámú skandináv, német és amerikai csoportjait illetően is bizonytalan, eltérő adatokat ismerünk, teljes névsorokat pedig egyáltalán nem, úgy a magyar Matisse-tanítványok számát sem ismerjük pontosan. Előadásom helyszíne miatt érdemes megemlíteni a Magyarországon is csak nagyon kevésbé ismert Andorkó Gyulát, ki hazájában az első Van Gogh mű tulajdonosaként éppen azt a csendéletet birtokolta, mely a Metropolitan Museum of Arts állandó kiállításán látható.⁵⁵ A fiatal Andorkó 1909-ben öngyilkosságot követett el, de egy a halála után rendezett, árveréssel egybekötött gyűjteményes kiállításon feltűnt művének címe arra utal, hogy esetleg ő is Matisse tanítványa lehetett. Bár az 1920-ban adott cím, Matisse szerezcsen modellje, már spekulációs szándékkal is születhetett az Ernst Múzeum árverésére.⁵⁶ Matisse-szal, ha egyáltalán valóban tanítványa volt, nem csupán iskolájában találkozhatott, hiszen Párizsban éppen a szomszédságában lakott, a Quai Saint-Michelen. Matisse-hoz és az éppen 1908-tól ottani műtermét átvevő Marquet-hoz hasonlóan Andorkó szintén festett látképet a Szajnátszélő hídról, a Pont St-Michel-ről,⁵⁷ ahogy honfitársa, Tihanyi Lajos több ízben is tette.

Korabeli források igazolják, hogy biztosan Matisse tanítvány volt három magyar hölgy, kik nem melleleg művészfeleségek is voltak, Dénes Valéria, Fejérváry Erzs, és Ferentzy Márta.⁵⁸ Ők már az iskola végnapjaihoz közeledve kerültek a Matisse akadémia, míg a korábban említett Brummer József mellett a két legstabilabb Matisse-tanítvány Bornemisza Géza és Perlrott Csaba Vilmos már az iskola nyitása, azaz 1908 januárja körüli időben jelen voltak. Perlrott ugyan téve-sen az 1906-os évszámhoz kötve,⁵⁹ de visszaemlékezett azokra az időkre, mikor megalapították az iskolát, azaz ő az első tanítványok között említi önmagát. Bornemisza Géza egy 1908 márciusá-

⁵³ „Matisse vitte be Csabát a S. Dautomne-ba [sic!]. Így lett ő societér” emlékezett vissza Bornemisza Géza. Ld.: Horváth Béla interjúja Bornemisza Gézával, [é. n.]. Kézirat. – Horváth Béla művészettörténész hagyatéka. MTA BTK MI Adattár, ltsz.: MDK–C–I–217.

⁵⁴ Isaac Grünewald svéd Matisse-tanítvány írására (Matisse och expressionismen. Stockholm, Wahlström & Wildstrand, 1944.) hivatkozva Barr az iskola 3 évi fennállása alatt összesen 120 (Barr 1951. i. m. 117.), míg Jack Flam 80 növendékről tesz említést (Jack Flam: *Matisse. The Man and His Art 1869–1918*. London, Thames and Hudson, 1986. 221.).

⁵⁵ Molnos Péter – Geskó Judit: Vincent van Gogh művei Magyarországon. *Van Gogh Budapest*. Kiállítási katalógus. Szerk. Geskó Judit. Szépművészeti Múzeum, 2006. Budapest, 2006. 105–129. – ld. még: Molnos, Péter: The First Hungarian Who Have Owned a Van Gogh. (<http://www.kieselbach.hu/magazine/discovery/first-hungarian-to-have-owned-a-van-gogh>).

⁵⁶ Az Ernst Múzeum aukciói XI. 1920. február 1. Budapest, 1920. Andorkó Gyula: Matisse szerezcsen modellje, 1907.

⁵⁷ Andorkó Gyula: A Szajna hídja, 1908. Olaj.vászon, 58 x 70,5 cm, MNG, ltsz.: 4139.

⁵⁸ Dénes Valériára Galimberti Sándor festőművész felesége volt, a szakirodalomban elterjedt két év helyett (Dénes Zsófia: *Tegnapi új művészek*. Budapest, Kozmosz, 1974. 88.; Dénes Zsófia: *Galimberti Sándor és Dénes Valéria*. Budapest, Corvina, 1979.; Mezei, Ottó: Les Galimberti, couple des artistes hongrois, des années 1910. *Acta Historiae Artium*, 23. 1977. 329–355), valószínűleg csak hónapokat töltött Matisse iskolájában, hiszen 1910-ben érkezett és 1911-ben Matisse felhagyott a tanítással. Fejérváry Erzsit, Körmendi Frimm Jenő szobrászművész feleségét Matisse tanítványaként említi a Nemzeti Szalon 1912-ben megjelent kiadványa is: *Almanach. Képzőművészeti lexikon*. Szerk. Déry Béla. Budapest, Nemzeti Szalon, 1912. 165. Ahogy a később Kóródy Elemér feleségévé lett Ferentzy Mártát is (uo.). – vö.: Dévényi Iván: Henri Matisse magyar kapcsolatai. *Forrás*, 7, 1975, 10. 80.

⁵⁹ Perlrott Csaba Vilmos: Magamról. *Perlrott Csaba Vilmos művészete*. Bornemisza Géza előszavával. Budapest, Dante, [1930]. 12–13.

ban Réti Istvánnak címzett levelében szintén arról tudósít, hogy a megelőző hónapokat Matisse akadémiáján töltötte, azaz az iskola indulása körüli időszakban jelen volt,⁶⁰ mindemellett birtokában volt egy Matisse által, 1909-ben kiállított igazolás is arról, hogy iskolája növendéke volt.⁶¹ A Matisse-iskola skandináv, német és amerikai alapítói Perlrott és Bornemisza nevét ugyan nem említik, de például Jean Heiberg úgy emlékezett, hogy amikor őt 1908 telén felvették az iskolába, mindössze 12–15 főre rúgott a tanítványi létszám, s köztük magyarok is voltak.⁶² Perlrott – egyelőre egyedüli magyarként azonosíthatóan – felismerhető azon a sűrűn reprodukált, Matisse iskolájában készült tabló-fotón (6. kép), amelyet Carl Palme állítására hivatkozva Alfred Barr 1910-re datált.⁶³ Palme szerint a felvételt a német festő, Howarth 1910 októberében készítette. Ennek ellentmond a felvétel egyik, szakadozott állapotban lévő, szintén több ízben reprodukált példányán olvasható 1909-es évszám. A felirat feltehetően az egyik norvég tanítványtól származik.⁶⁴ Az interneten, egy svéd blogon⁶⁵ felbukkant egy eddig ismeretlen fotó (7. kép), mely ugyanakkor készült, mint az ismert változat, de a legtöbb résztvevő eltérő testtartásban, s kissé elmosódottabban látható. Perlrott Csaba Vilmos ezen a verzióan például szembefordul, míg az ismert fotón Matisse felé és úgy tűnik, hogy a kivágat léptéke is nagyobb, ugyanis a jobb szélén a hölgynek ezúttal teljes alakja látható. E fotó előkerülése kapcsán újra megvizsgáltam egy harmadik, körülbelül azonos időszakban készült archív fényképet, melyen Bornemisza Géza két festőbarátja társaságában látható.⁶⁶ A számomra nyilvánvaló fiziognómiai hasonlóság miatt azt feltételezem, hogy a Matisse-iskola tablófotóin Perlrott felett, kissé jobbra található bajszos férfi Bornemisza Géza lehet.⁶⁷ Perlrott és Bornemisza, e ponton egybecsengő visszaemlékezéseik és a korabeli források tanúsága szerint egyszerre, egy időben voltak Matisse tanítványai. Figyelemre méltó, hogy mindketten különös érdeklődést mutattak a szobrok és esetleg a szobrászat iránt is. Bornemisza Géza 1908 áprilisában Réti Istvánnak írt leve-



6. kép. Matisse tanítványai körében, 1909. Archív fotó, Nasjonalgalleriet, Oslo



7. kép. Matisse tanítványai körében, 1909. Archív fotó, (forrás: <http://postpop.blogg.se/2010/april/>)

⁶⁰ MNG Adattár, ltsz.: 8242/1955.

⁶¹ Közli: Pápai Emese: Bornemisza Géza festőművész fauve-os korszaka. *Művészettörténeti Értesítő*, 51. 2002. 309–321.

⁶² Leo Swane: *Matisse*. Oslo, Gyldendal, 1950. (angol fordításban: *Académie Matisse – Henri Matisse and his Nordic & American Pupils*, New York Studio School of Drawing, Painting and Sculpture, 2001, 28.)

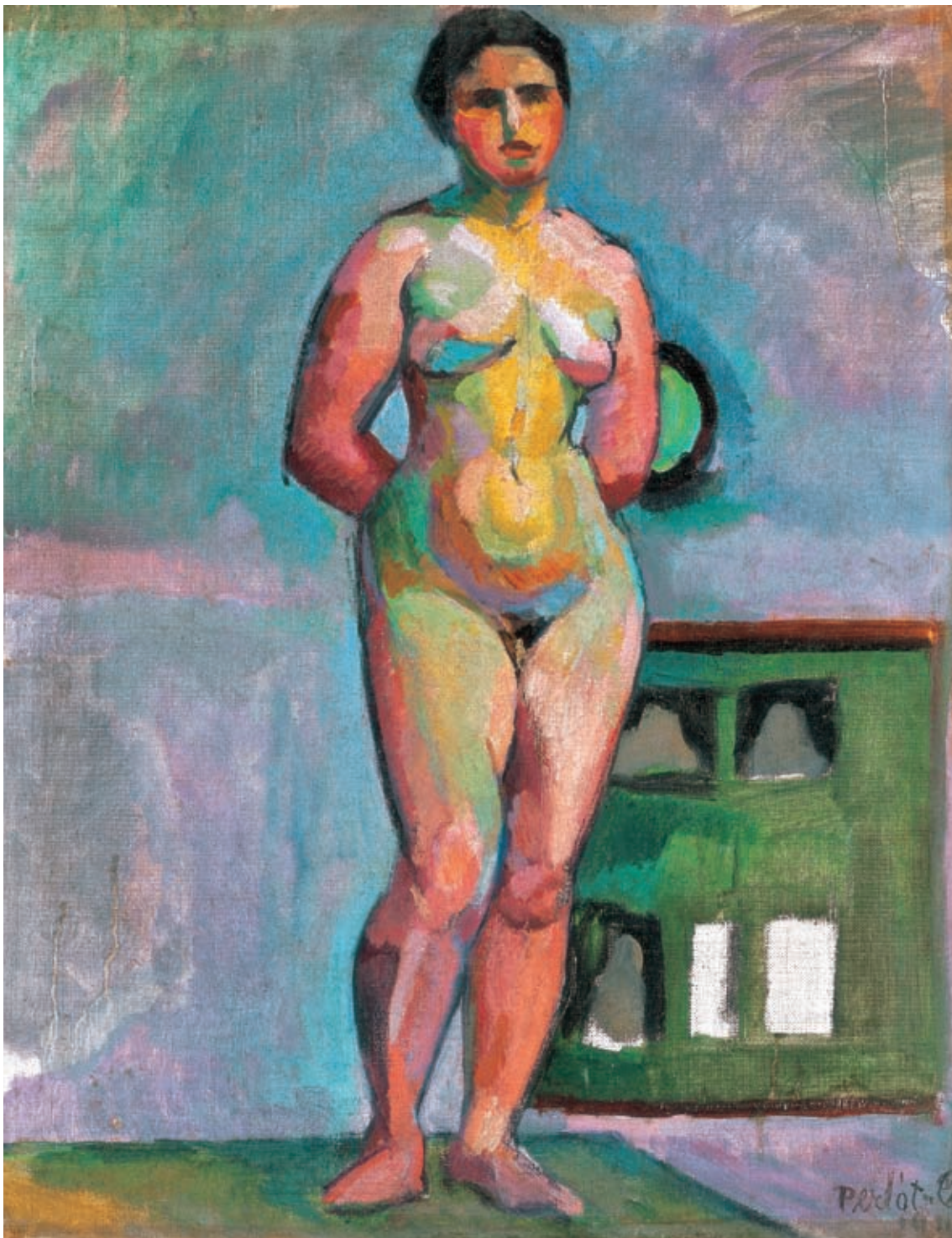
⁶³ Barr 1951. i. m. 117.

⁶⁴ A fotót az Oslói Nasjonalgalleriet-ben őrzik, reprodukcióját közli pl.: Svein Olav Hoff – Fredrikke Schruppf: *Matisse-Eleven. De forste år. Tegninger og maleri*. Lillehammer, Lillehammer kunstmuseum, [2001]. 2.

⁶⁵ A svéd blog Sigrid Hjertén, skandináv Matisse-növendék életét dolgozza fel: <http://postpop.blogg.se/2010/april/>

⁶⁶ *Magyar Vadak* 2006. i. m. 92.

⁶⁷ *A Pariser Begegnungen 1904–1914 Café du Dome* 1965. i. m. katalógus 'Académie Matisse' fejezetét nyitó oldalon beszámolva közlik az ismert fotót, ahol hat szám mellett szerepel kérdőjel és további két hölgy beszámolásra sem került, azaz összesen nyolc tanítvány azonosíthatatlan. Az általam Bornemisza Gézának tartott személy (6-os szám) száma mellett is kérdőjel látható.



8. kép. Perlóti Csaba Vilmos: *Női akt*, 1910. Olaj, vászon, lemezpapíron, 52 x 41 cm,
Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum, ltsz.: 55.403. Fotó: Darabos György

lében⁶⁸ arról számolt be, hogy Matisse ösztökélésére elkezdett agyagot mintázni. Arról nincs tudomásunk, hogy ezek közül egy is megmaradt volna, de plasztikai érdeklődése több művén is megfigyelhető⁶⁹ Egy 1910-ben festett csendéletének⁷⁰ középpontjába állítva egy olyan (feltehetően festett) gipszszobor jelenik meg, mely hasonlóságot mutat a Perlrott Csaba Vilmos több csendéletén is felbukkanó szoborral. A Perlrott festményeken megjelenő szobor minden bizonnyal fontos lehetett festője számára, és nem pusztán frekvenciát témakellék-mivolta miatt. Abból is erre lehet következtetni, hogy a legreprezentatívabb, a reneszánsz portrék beállításait idéző önarcképén⁷¹ kezében ezzel a szoborral, mintegy attribútumával jelenik meg, talán egyfajta utalásként is a Matisse-iskolára. (Mintha azt mondaná: „Mester! Követtem tanításaid, íme, elkészítettem szoborművemet.”)

A Matisse-iskolában eltöltött időszak alatt Perlrott a többi tanítványhoz hasonlóan számos műtermi aktot festett, de ma sajnos már csak két festményét ismerjük, melyek biztosan Matisse műtermében készültek (8. kép), több elveszett, illetve a vásznat újrahasznosítva felvágta és a megfordított oldalra újabb műveket festett.⁷² A helyszín azonosításával kapcsolatban egy újabb bizonyítékra, illetve adalékra szeretném felhívni a figyelmet, mely talán a Matisse-kutatók számára sem közömbös. A Steins Collect katalógusban közzétettek egy 1909 környékén, Matisse iskolájának szobrászati óráján készült fényképfelvételt⁷³ (9. kép), mely az iménti tablófotós példához hasonlóan szintén sok eltérést mutat egy korábban ismert, sűrűn reprodukált változathoz képest.⁷⁴ A fotó ezúttal nem csupán a kéz- és testtartások nüansznai elmozdulásai miatt érdekes, hanem a kép kivágat kissé balra tolódása révén a teremnek egy olyan szegletét mutatja meg, mely – legalábbis ismereteim szerint – más fényképfelvételen nem tanulmányozható. A háttérben látható tabló és a fölé akasztott óra sematizált motívuma számos Matisse-tanítvány által készített aktstúdium háttérében felfedezhető, ahogy



9. kép. A Matisse-iskola szobrászati osztálya, 1909 körül.
Archív fotó, Archives Matisse, Paris

⁶⁸ MNG Adattár, ltsz.: 8240/1955.

⁶⁹ Már korábban, a Matisse-iskola előtti időben elkezdett ecorché szobrok gipszmásolatairól rajzokat, illetve festménymásolatokat készíteni. Bornemisza Géza egyik 1907-es rajzán már felbukkan a korábban Michelangelónak tulajdonított kis szobor (Csöndes óra. Rajz. *Művészet*, 6. 1907. 347.). A Matisse növendékek közül – Matisse-hoz hasonlóan – mások is felhasználták az ún. „Izomember” ecorché szobrot, így Hans Purrmann, akinek műtermében készült fotóján. (*Pariser Begegnungen 1904–1914 Café du Dome* 1965. i. m.) szintén felfedezhető a kis gipszszobor.

⁷⁰ Bornemisza Géza: *Műtermi csendélet szoborral*, 1910. olaj, vászon, 65 x 70 cm; j. j. l.: Bornemisza Géza 1910. Ld.: *Magyar Vadak* 2006. i. m. 177.

⁷¹ Perlrott Csaba Vilmos: *Önarckép szoborral*, 1910 k. olaj, vászon, 76,5 x 64 cm; j. n., Kieselbach Tamás-gyűjteménye.

⁷² A művek azonosításával kapcsolatban ld.: Barki Gergely: A Julianától Matisse akadémiajáig. A „Párizsba gravitáló művészgeneráció” iskolái. *Magyar Vadak* 2006. i. m. 85–94.

⁷³ *The Steins Collect* 2011. i. m. 155.

⁷⁴ *Magyar Vadak* 2006. i. m. 89.

Perlrott már említett, Kaposváron őrzött női aktján is. Eddig csak feltételeztem, hogy a festményeken látható tablón azok a Chartres-i katedrálisról készült fotók szerepeltek, amelyekről, mint az iskola falainak egyedüli díszeiről Henrik Sørensen tett említést,⁷⁵ ez most a fotó ismeretében egyértelműen igazolódott.

Perlrott ugyanezekben az években nyaranta visszatért Nagybányára, ahol egyes művein úgy tűnik, mintha a párizsi festőiskola műtermében beállított aktos csoportjai köré tájképi környezetet festett volna, s ettől az alakok mozgása, egymáshoz és a térhez való viszonyuk nehezen értelmezhető, öncélú ritmus- és szín kompozíciókká alakultak. Egy az utóbbi időben előkerült, feltehetően Nagybányán készült archív fotón⁷⁶

(10. kép) úgy tűnik, mintha valóban plein airben készült volna a ma a Janus Pannonius Múzeumban őrzött férfiaktos kompozíciója⁷⁷ (11. kép), de valószínű, hogy a szabadban rögzített fényképfelvétel csak a póz kedvéért született. Nem tudni, hogy e kompozíciójának megfestése idején Perlrott még megfordult-e Matisse iskolájában, de Bornemisza egyik eddig publikálatlan levélből az derül ki, hogy utóbbi biztosan nem volt Matisse tanítványa az iskola teljes fennállása alatt.⁷⁸ Ugyanakkor ebben a levélben számol néhány későbbi érkezőről is, akikről korábban nem tudtuk, hogy megfordultak Matisse iskolájában. E forrás az iskola indulásával és az amerikai, valamint más nemzetiségű növendékekkel, sőt Leo Steinrel kapcsolatban is érdekes adalékokkal szolgál: „ez az iskola 1908-ban nyílt meg, nem 6, hanem 10 amerikaival indult és már az első hetekben én és Perlrott Csaba Vilmos tagja lettünk az iskolának. Később a létszám megszorodott, úgy hogy már 1909-ben a 33. Bd. des Invalides-on kellett megfelelőbb műtermet keresni. A rákövetkező évben az iskola olyan zsúfolt lett, hogy Matisse nem vállalta tovább. Az iskolának különösebb címe nem volt: „Ecole Matisse”. Kez-



10. kép. Perlrott Csaba Vilmos *Fürdőző fiúk* című festményével, 1909–1911 körül. Archív fotó. Alan és Diane Bauer tulajdona

dődött a Luxemburg közelében, ha jól emlékszem a rue Vaugirard-on rövid ideig. Én akkoriban írtam a Színi Gyula felkérésére az ő Kék madár c. folyóiratába egy cikket.⁷⁹ A folyóirat hamar megszünt, de ebben pontosabban jelöltem meg a helyet és frissebb emlékem volt az egész környe-

⁷⁵ Barki 2006. i. m. 94. – vö.: Swane 1950. i. m. – angol fordításban: *Académie Matisse – Henri Matisse and his Nordic & American Pupils* 2001. i. m. 38. jegyzet.

⁷⁶ Ezúton köszönöm Perlrott Csaba Vilmos rokonainak, Diane és Alan Bauernek, hogy az eddig publikálatlan fotót rendelkezésemre bocsátották.

⁷⁷ Perlrott Csaba Vilmos: *Fürdőző fiúk*, 1911 k. (?), olaj, vászon, 77,5 x 91 cm, j. n., Pécs, Janus Pannonius Múzeum, ltsz.: 76. 259. Véleményem szerint a mű eddigi datálása megkérdőjelezhető és valószínűbbnek tartom az 1909–1910 körüli időszakot.

⁷⁸ Bornemisza Géza levele Horváth Bélának, 1962. szeptember 24. – Horváth Béla művészettörténész hagyatéka. MTA BTK MI Adattár, ltsz.: MDK–C–I–217.

⁷⁹ A cikk jóval később íródott és jelent meg: Bornemisza 1923. i. m. 62.



11. kép. Perlrott Csaba Vilmos: *Füldöző fiúk*, 1909–1911 körül. Olaj, vászon, 77,5 x 91 cm, Pécs, Janus Pannonius Múzeum, ltsz.: 76. 259. Fotó: Darabos György

zetről, mely egy államosított kolostor épületében volt. Magyar később Bató József jött oda és még később úgy tudom Nyergesi János.⁸⁰ Abban az időben a *Világ* munkatársa, Balogh Vilma meglátogatta Matisse-t és erről riportot is írt a *Világ*-ba. Kérdezte: Kiket ismer magyar festőket. Kereset ismerem, felelte Matisse. Ismerem Rippl-Rónait, Perlrottot és Bornemiszát. Ezt az interviút meg lehet találni. Külföldiek kik voltak? Az amerikai Bruce volt a messier, a többi amerikai neveket elfelejtettem. Egy német volt Hans Purrmann berlini acad. tanár (nem sok ragadt reá, amit egy katalógusban talált Purrmann képre mondhatok.) Azután emlékszem egy szép holland leányra, Bé de Ward-ra⁸¹ és Edward Witte-re (Bécs), akit én vittem be az iskolába.

Elmondom hogyan kerültem össze Matisse-al. Előbb ezidőben a rue Notre Dame de Champson levő Acad. Delecluse-ban dolgoztam, az öreg kedves Delecluse megengedte, hogy ott dolgozzam, mert anyagilag elég gyengén voltam akkor. Ugyanoda járt egy idősebb félig süket nagyothalló ember: Leo Stein, gazdag amerikai is. Ez gyakran jött szünetekben megnézni az én munkáimat és én is az övét. De Stein, bár látszólag »akart valamit«, nem volt festő, csak dilet-

⁸⁰ Nyergesi János (1895–1882) festő már csak életkoránál fogva sem lehetett. Ő később tanult Párizsban.

⁸¹ Bé de Waard, azaz Beatrice de Waard Popper Leó menyasszonya volt.

táns. Az iskola elég érdektelen volt, de volt modell és meleg, nekem ez volt a fő. Mindig hívott, hogy látogassam meg, szombatonként jönnek hozzá a rue de Fleurus 9 alatt lévő lakásán. Egyszer aztán elmentem. Megismerkedtem testvérével is: Michael Steinnel, az is gyűjtő volt. Mindkettőjüknek Matisse és Picasso képei, (ők voltak az első menedzserei u.i.) Michael Stein felesége is Matisse iskolában dolgozott. Steinéknél ismerkedtem meg Matisse-al és Picassóval is. Perlrott Csabával párszor voltunk is Picassónál a rue Victor Massé-ban. Matisse-al később inkább barátinak mondhatnám a viszonyt. Amikor már Issy-ben egy kis kastélyban lakott, elvittem hozzá André Lhote-t, akit addig nem ismert, később jóban voltak. Lhote-al meleg barátságban voltam sokáig. [...] Picassóval udvarias szavakat váltottunk, megvallom engem kevésbé érdekelt. [...] Rousseau (le donaunier) járt nálam a Cité Falguière 7 alatti lakásomon és vitakoztunk. [...] Rousseau szeretett tréfákat is csinálni. Ajtóm alatt bedugott egy kártyát, melyben magát modellnek ajánlotta, mint »tête de Noël«, pld. és eféle.”

A Bornemisza által emlegetett, Matisse-szal készült interjú⁸² valóban megjelent és mivel számos hasznos adalékot rejt, érdemesnek tartjuk teljes terjedelmében közölni:

„Henri Matisse műtermében

Henri Matisse ma minden, festészet iránt érdeklődő ember figyelmének középpontjában áll. Franciaországban, melynek festészete a tizenkilencedik század elejétől kezdve befolyásolja az egész kontinens festészetét, ő a legújabb, nagy eredményeket elért irány keresője, nagymestere. Újító, akit ma már profétának ismer el az egész világ.

Reánk, magyarokra nézve pedig kétszeresen érdekes, mert a magyar festészet fiataljainak nagy része az ő etapjaiból és eredményeiből indul ki; az ő útján indul el saját célja felé, őt vallja mesterének, vagy ha nem vallja, annak, aki Matisse képeit látta, le nem tagadhatja a szellemi összetartozást.

Matisse Párizs egyik külvárosában, az erődtímenyeken túl, a Ronte de Caumart egy bájos kis kastélyában telepedett le. Kollektív kiállításait Bernheim, a nagy műkereskedő rendezi, aki szíves volt engem a mester figyelmébe ajánlani.

Csengettem a kertajtón és a kastély nyitott ablakán kitóduló zongoraszó hirtelen elhallgat, a fehér selyemfüggönyök között kíváncsian bukkan föl egy csinos női fej, a mester tizenhét esztendőös leánya, aki nagy zenei tehetséggel megáldva a zongoraművésznői pályára készül... A bokrok közül tombolva rohan elő néhány szép fajkutya, aztán jön a kézzubonyos kertész és beviszi monsieur Matisse-nak a vendég névjegyét. Majd visszasiet és megmutatja az utat a műterem felé.

– Méltóztassék belépni; a mester azonnal jön ...

A műterem, a kastélytól néhány lépésnyire, a nagy kert tisztán áll. Gömbölyű, tágas, nap-sütéses helyiség, melynek görög urnákkal ékesített kis teraszához néhány lépcsőfok vezet. Bent nagyon kevés a bútor. Két hatalmas, faragott karosszék, egy érdekes állóóra és két idegen mester műve: a Louvre-beli »Borghesei Mars« egy szép másolata és Rodin Rochefort-mellszobra. Köröskörül mindenfelé Matisse készülő képei, vázlatai, skulptúrái; valamennyi a mester elmerülésének, keresésének, akarásának egy-egy érdekes, értékes tanújele.

Szemben az ajtóval a moszkvai milliárdos gyűjtő, Scsukin által megrendelt óriási dekoratív falfestmény vázlata. Hegyormon négy, összefont karral táncot lejtő, meztelen nőalak. Az égbolt

⁸² B. V. [Balogh Vilma]: Henri Matisse műtermében. *Világ*, 1912. márc. 31. 34–35. Ezúton is köszönöm Tímár Árpádnak, hogy a cikk gépelt változatát eljuttatta hozzám. Érdemes megjegyezni, hogy Balogh Vilma (1873–1944) a Bornemisza által említett *Kékmadár* című folyóirat egyik tulajdonosa és társszerkesztője is volt. Egyébként Bánóczy László (1884–1945) színházi rendező, író felesége volt.

mély kéksége tisztán színfoltként hat a képen. Egy másik hatalmas vászon a falnak támasztva áll, a mester még változtatni akar rajta. A hajnalt ábrázolja, amint egyszer az elvonuló hold és felmosolygó nap pillanatában a festő meglátta. Ezen a képen az ég és a csillagok teljesen dekorációként vannak felhasználva, az éterben fátylaiból kibontakozó leányalak himbálózik. A terem egyik sarkába helyezett festőállványon pedig Matisse legújabb készülő képe várja a befejezést. Pompéji vörös háttére foglalja össze az enteriört, a mester saját műtermének részleteit. Matisse szoborművei, bronzai, terrakottái is rendkívülien érdekesek. Valamennyi a mester újabb képein kifejeződő törekvést mutatja. Különösen egy reliefszerűen kifaragott fatömb kapja meg az ember figyelmét. Gauguin Tahitin tanulta az ilyenféle faskulptúrát. Matisse, kinek szava feltétlenül megbízható, kérdéssemre azt válaszolta, hogy bár nagyon érdeklődik Gauguin iránt, fafaragványait nem látta. Ez is azt bizonyítja, hogy a modern művészet stíluskeresése ösztönszerűleg a művészetek primitív kora felé fordul.

A nyitott teraszajtóban, melynek küszöbéről éberem, fülhegyezve kísérte figyelemmel lépéseimet egy gyönyörű szürke agár, most megjelenik Matisse ... Körülbelül negyvenesztendő, erősvállú, barna szakállas, igen szép férfi. Viselkedése lekötelezően szívélyes, jóindulatú és egyszerű. Készségesen mutatja és magyarázza a képeit.

– Mesterem Moreau volt – meséli önmagáról – pályám kezdetén az impresszionisták hatása alatt állottam.

Az egyik sarokból elővesz egy befelé fordított vásznat és felhívja rá figyelmemet. A kép nap-sütéses falusi udvart ábrázol, az impresszionisták modorában megfestve.

– Így festettem még tíz évvel ezelőtt – beszél tovább Matisse -, akkor természetesen közelebb állott hozzám a nagyközönség és a kritika ízlése. Ma kissé járatlanabb utakat járok. A fő azonban az, hogy ezek az utak előttem világosak! ... És ami még nem fekszik tisztán elöttem, azt is megtalálom, ez bizonyos ... Látja kérem – mutat a készülő vörös háttérű festményre – ezzel a képpel bajban vagyok. Tudom, hogy a rajta megfestett tárgyakat, az órát, képeket, virágot csakis ez a sötét téglaszínű háttér tartja össze ... Körülbelül egy fél esztendő óta festem a képet, és nem lett olyan, amilyennek eleinte elgondoltam. Tetszik nekem, de nem tudom egészen megérteni, nem tudom, hogy miért festettem meg éppen így. Most pihenni hagyom egy ideig, aztán vagy világos lesz előttem az egész, vagy eltörlöm, amit egy fél esztendeig festettem.

– Ilyenformán a mester nem nagyon produktív?

– Nem bizony! Sokat dolgozom, de nem vagyok produktív. Bizony van olyan képem, amin két esztendeig dolgoztam.

– Ilyen művészi kitartáshoz vagyon is kell.

– Tudja, a pénz nálam ma már nem kérdés. Most már gazdag vagyok. Egy-egy képem olyan áron kel el, hogy nyugodtan dolgozhatom a másikon. De amikor szegény voltam, éppen így csináltam. A művészetben ez a becsület.

– Kik a mester legjobb vevői?

– Az oroszok és az amerikaiak. Nékik van a legtöbb pénzük, és ők értik meg legjobban a művészetet. Sokat utaznak, tanulmányozzák a világ műkincseit és nem sajnálják a pénzüket ... Én sokat köszönhetek egy San Franciscóból Párizsba került családnak. Nem éppen rendkívüli-en gazdagok, de áldozatkészek, ha festészetről van szó. Mikor képeim még nem keltek el olyan nagy áron, mint most, úgyszólván valamennyit ők vásárolták meg. Most pedig megengedik, hogy a Matisse-barátok szombatonként megtekinthessék a vásznakat, melyek az ő szalonjaikban függenek és fejlődésem etapjait mutatják. Új képeim majdnem kivétel nélkül Moszkvába kerülnek. Ott két lelkes, milliárdok felett rendelkező gyűjtő él. Nekik van a legszebb modern francia képgyűjteményük. Az egyik – Scsukin – az én vevőm ... Különben magyar megrendelőm is volt már. Nemes Marcell le akarta kötni egy esztendei munkámat. Persze nem mehettem bele az alkuba. Nálam bizony megeshetik, hogy egy év alatt egyetlen képpel sem készülök el.

– Csodálatos, hogy nálunk Magyarországon mennyi követője van önnek, mester! Vannak vagy voltak magyar tanítványai?

– Most nincsenek tanítványaim. Szükségem van minden percnyi időmre, azért nem tanítok. De két esztendővel ezelőtt 50–60 tanítványom volt. Ezek között magyar fiúk is. Perlrottra, Bornemiszára nagyon jól emlékszem. Ismerem Rippl-Rónai régi képeit, azóta persze ő is nagyot változott. Tehetséges ember nem áll meg egy helyben.

– Klimtet ismeri monsieur Matisse?

– Nem!

– Hát a modern franciák közül kik állnak önhöz közel?

Matisse mosolyog.

– Tudja, erre a kérdésre nekem nehéz felelni. Nem akarok megbántani senkit, de ha valakit magamhoz közelállónak tekintenék, akkor nem törekednék ilyen végtelen vággyal új utakra ... Picassót, Bonnat-t szeretem.

– Hát a többi művészetekkel hogy van, monsieur Matisse? Érdeklődik irántuk?

– Én napközben annyira elfáradok, hogy este alig van kedvem komoly színházba menni vagy komoly olvasmányba fogni. Este, ágyban fekvé, egy-egy jelentéktelen könyv lapozgatása közben alszom el. A színpad mutatványai között pedig a clown, az akrobata, a testével dolgozó ember produkciója érdekelt legjobban. A színjátszást egyáltalán nem tartom egészen komoly művészetnek, a zenét azonban szeretem. Vasárnap délutánonként a leányommal járok el a Lamoureux-hangversenyekre.

– Ha arra kérném a mestert, hogy szavakkal mondja el azt, amit ecsetjével kifejezni törekszik, mit mondana?

– Hogy a kifejező dekoratívtséget keresem! – feleli Matisse meggyőződéssel.

Az interjú feltehetően jóval a megjelenés előtt, 1911-ben készülhetett, hiszen Matisse 1911 őszén befejezett *Vörös műterem* című festménye⁸³ még készülőfélben volt.⁸⁴ Egy évvel korábban, egy másik újságíró, Bölöni György későbbi felesége, Márkus Ottília, azaz Itóka is készített interjút Matisse-szal,⁸⁵ de ezt a szöveget sajnos nem ismerjük, pedig utóbbi még az iskola fennállásának időszakában írható. Annyi bizonyos, hogy Balogh Vilma látogatásakor már nem tanított Matisse, de nem telt el annyi idő, hogy ne emlékezett volna megközelítően pontosan növendékei számára, tehát ez a forrás az eddig megismertek közül a leghitelesebbnek tűnik a tanítványok létszámát tekintve. De természetesen nem ez a legfontosabb információ, mely kinyerhető a cikkből, hiszen a Nemes Marcell, vagy akár a Rippl-Rónai kutatókat is érdeklő magyar vonatkozásai mellett betekintést nyerhetünk Matisse kortársairól alkotott véleményébe és természetesen, témánknál maradva, a Steinékhez fűződő viszonyáról is képet alkothatunk.

Magyar kubisták és egyéb „csodabogarak” látogatása Steinéknél

Az interjú készítésének időszakában, 1911 táján már egészen más szelek fújtak a rue de Fleurus-ön. Leo fokozatos kivonulása⁸⁶ és a tőkeerősebb oroszok, Morozov és Scsukin jelentkezése után

⁸³ Henri Matisse: *Vörös műterem*, 1911 ősze, olaj, vászon, 181 x 219,1 cm, New York, Museum of Modern art, , ltsz.: 8.1949.

⁸⁴ Ezúton is köszönöm Jack Flam professzornak, hogy erre felhívta a figyelmemet, valamint arra, hogy az 1911-es évszámot valószínűsíti az is, hogy Matisse lánya 1911-ben volt 17 éves.

⁸⁵ „Hétfőn jártam Henri Matisse-nál. Megkezdtem kis cikkemet róla.” (Itóka levele Bölöni Györgynek Párizsból, 1910. augusztus 3-án. Idézi: *Párizstól pocsolóvárosig. Bölöni György és Itóka levélnaplója 1906–1912*. Vál. és szerk. Nagy Csaba. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2005. 95.

⁸⁶ Alice B. Toklas Gertrude-hoz költözését követően, 1910 ősze után Leo egyre ritkábban vett részt az összejöveteleken. Erről bővebben: Emily Braun: *Saturday Evenings at the Steins. The Steins Collect* 2011. 50.

már Matisse is alig vett részt az összejövetelen, a fauve-ok ideje is rég feledésbe merült, s már jó ideje Gertrude Stein számára is inkább Picasso jelentette az origót. Ebben az időszakban azonban továbbra is folytatódott a magyarok zarándoklata, de már az újonnan érkező magyarok sem Matisse bűvöletében, hanem Picasso miatt keresték fel Steinéket.

Dénes Zsófia, Dénes Valéria unokatestvére ebben az évben járt először Párizsban és ottani kísérője, a kubista Réth Alfréd mindjárt első nap beavatta őt ebbe a világba: „Például: Picasso, biztosan hallottál róla, hiszen ő a kubista vezér. Ő sem állít ki nálunk [a Salon des Indépendants-on], mert ő már megél a műkereskedőiből és a gyűjtőiből. Tudod az rang. Hát majd látsz többek között az én negyedemben is, a Montparnasse-on, két csodabogár műgyűjtőt. Amerikaiak, a Stein testvérek. Gyűrött kordbársonyban járnak, afféle munkászubbonyban és kitaposott szandálban. Nekik egészen mindegy, hogy olyan benyomást tesznek, mint a garasos bohémek. Remek képszimatjuk van, az autszeiderekre tesznek. Akiknek még nincs nagy hitelük, de nagy lehetőség a jövőjük. Ők voltak Picasso első műgyűjtői [...]. Azt mondják, egy vidéki USA-beli áruházból van csak részesedésük. A század eleje óta itt élnek, és nagyon színvonalas gyűjteményt hordtak össze. Már Picasso előtt vettek van Goghot, Gauguint, Cézanne-t. Rém olcsón... Nem messze lagnak innét, a Rue de Fleurus-ben a Luxembourg negyedben. Gertrude Stein író, kubista költő, publicista. Hatalmas testű, férfias fejű nő – szabályos arcvonásokkal. Öccse, Leo, annál vékonyabb, szőke, ritkás szakállal, és ha megszólal, azt hiszed, nő beszél. Szoprán... Ezek Vollardnál megismerték Picassót, és már első alkalommal nyolcszáz aranyfrankért vettek tőle képeket.”⁸⁷

A Picasso iránti rajongás azonban nem ragadt át minden magyarra, aki megfordult a rue de Fleurus-ön. Herman Lipót ugyanebben az évben, ősszel tett látogatást Steinéknél, s naplójába ezeket a sorokat jegyezte fel: „Stein műgyűjtőnél voltunk vacsora után, Renoirok (gyengék), Picassok, Matisse-ok, néhány Cézanne, s még egy pár modern, s régi. Picasso – a nagy – itt eléggé sokoldalúan képviselve. Tálentumos embernek látszik, de nem győztek meg isteni voltáról. Ellenben láttam újra, mennyire utánozzák őket otthon, s milyen gyengén – ha ugyan van ebben az ostobaságban fokozat. [...] Még valamit Steinről. Ez egy szandálban járó szakállas vegetáriánus,

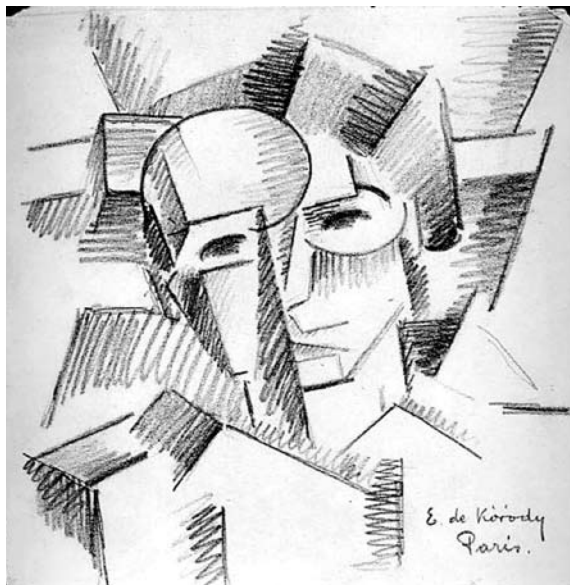


12. kép. Késmárky Árpád: *Golgota (Crucifixion)*, 1913.
Barna tus, papír, 518 x 386 mm, New York,
The Metropolitan Museum of Arts, Itsz.: 59.63.16.

⁸⁷ Dénes 1974. i. m. 7–8., 45.

ma fogadó estély volt nála. Angolok és schöngéisztok, modernségért lelkenedzők. Kissé bohókásan hatott középütt Stein kövér nővére szivarral a szájában és reformruhával.”⁸⁸

Az eddigi forrásokból is kiderül, hogy a magyar látogatók egy része a modern művészet Mekkájának tekintette Steinék Montparnasse-i lakását, míg mások lesajnálóan tettek megjegyzést



13. kép. Kóródy Elemér: *Kubista fejtanulmány* (*Cubist Study of a Head*), 1913 körül.

Ceruza, papír, 230 x 229 mm.

New York, The Metropolitan Museum of Arts,
ltsz.: 59.63.18.

öltözetükre és a kitaposott szandálokra, melyeket mellesleg Isadora Duncan fivére, Raymond tervezett,⁸⁹ sőt Picassóról is lekicsinylően nyilatkoztak. Herman Lipót minden bizonnyal a helyszínen türtőztette magát, csak a naplója lapjain engedte meg magának ezt a fanyalgó hangnemet. Egy másik magyar származású látogató, Birnbaum Márton⁹⁰ már nem vette ilyen könnyen az akadályt és azáltal vált nemkívánatos vendéggé Steinéknél, hogy összetévesztette Gertrude egyik kedvenc Picassóját Cézanne-nal.⁹¹ Az eset különösen érdekes fénybe kerül, ha meggondoljuk, hogy Birnbaum volt a fő szervezője annak az Osztrák–Magyar Monarchia grafikai művészetét bemutató amerikai vándorkiállításnak, melyen magyar kubisták rajzait is felvonultatta.⁹²

Néhány évvel ezelőtt, Passuth Kriszta 70. születésnapja alkalmából még csak a figyelmet hívhatom fel ezekre az ismeretlen magyar kubistákra, s ekkor még csak remélni lehetett, hogy az említett művei közül előkerül néhány, köztük esetleg az amerikai turnén szereplő grafikák is.⁹³ Arra azonban nem számítottam, hogy éppen mostani előadásom helyszínén, a Metropolitan Múzeumban őrzik ezeket a rajzokat. Néhány hónapja

⁸⁸ Részletek Herman Lipót naplójának 1911. szeptember 16-i bejegyzéséből. MNG Adattár, 1911-es kötet – idézi: Molnos Péter: *A Nyolcadik: Orbán Dezső. A Nyolcak* 2010. i. m. 333.

⁸⁹ Braun 2011. i. m. 63.

⁹⁰ Birnbaum Márton (Martin Birnbaum) műkritikus, művészettörténész, gyűjtő és műkereskedő 1878-ban született Miskolcon és 1883-tól 1970-ben bekövetkezett haláláig az Egyesült Államokban élt.

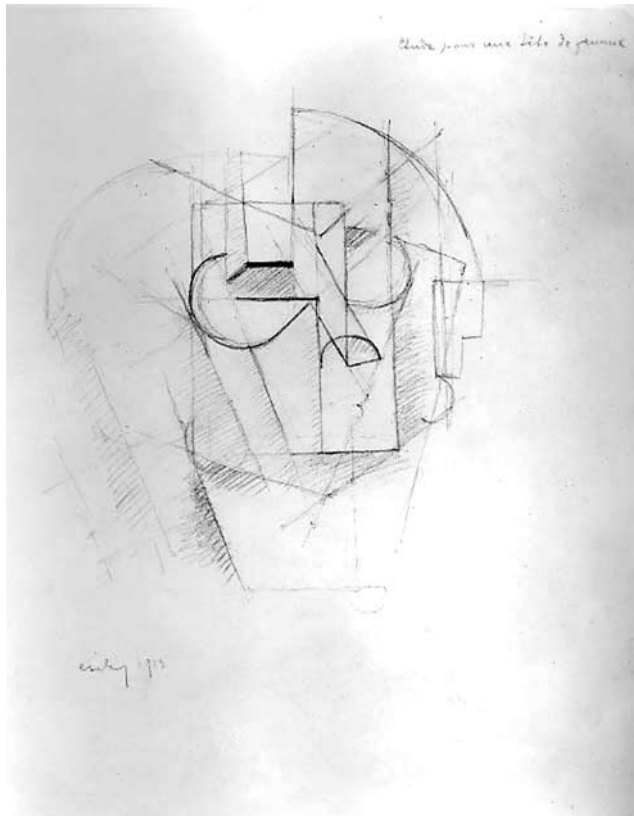
⁹¹ Braun 2011. i. m. 60. Birnbaum azonban továbbra is tartotta a kapcsolatot Steinékkal, elsősorban Leóval, kivel egy közös fényképen is felfedezhető Maurice Sterne, Alfred Pollrton és Ned Bruce társaságában, utóbbi Róma melletti Anticoli Carrado-béli háza előtt (*Archives of American Art Journal*, 16, 1976, 2. 27). Az újságban és a Smithsonian Archives of American Art web-lapján véleményem szerint tévesen szerepel 1915–1916-ra datálva, ugyanis Leo már jóval idősebbnek tűnik a fotón.

⁹² *Catalogue of an Exhibition of Contemporary Graphic art in Hungary, Bohemia, and Austria*. The Buffalo Fine Arts Academy. Introd. by Martin Birnbaum. New York, Albright Art Gallery, 1914. A vándorkiállítás három helyszínt felvonultató katalógusa ismert: New York (1913. december 6–27.) és Buffalo (1914. január 4. – február 1.) közös katalógussal, valamint egy külön chicagói kiadással (The Art Institute of Chicago. 1914. március 5. – április 1.), de az 1914-es *American Art Annual* adatai szerint még további két helyszínen állomásozott a vándorkiállítás: St. Louis, 1914. február 8. – március 1.(?) és Boston, 1914. április 7–28. *American Art Annual*, 11. 1914. 185., 137.

⁹³ Barki Gergely: A magyar művészet első reprezentatív bemutatkozása(i) Amerikában. *Nulla dies sine linea. Tanulmányok Passuth Krisztina hetvenedik születésnapjára*. Szerk. Berecz Ágnes, L. Molnár Mária, Tatai Erzsébet. Budapest, Praesens, 2007. 99–113.

Molnos Péter kollégám hívta fel arra a figyelmemet, hogy a múzeum honlapján sok magyar vonatkozású mű mellett feltehetően az általam keresett ismeretlen kubisták, Kóródy Elemér és Késmárky Árpád grafikái is fellelhetők (12–13. kép). A grafikák Martin Birnbaum ajándékeként kerültek a múzeum grafikai gyűjteményébe,⁹⁴ ahol a leltározás során, a magyar nevek kiolvasásából adódó nehézségek miatt nem helyesen kerültek leltározásra, így törvényszerűen elkerülték a hazai kutatók figyelmét, viszont az előadásom előtt módomban volt a műveket tüzetesen megvizsgálni és megbizonyosodtam, hogy kétséget kizáróan azok a lapok kerültek e rangos New York-i gyűjteménybe, melyek 1914-ben öt amerikai nagyvárosban hirdették alegprogresszívebbmagyarművészetet. Ezek a rajzok ma az egyedüli ismert alkotások Kóródy és Késmárky életművéből, de a nemzetközileg is jól ismert magyar származású kubista festő, Csáky József oeuvre-je is kiszélesedett, hiszen az ő neve szintén elírva szerepel a nyilvántartásban, ám 6 darab grafikája a ritkaságszámba menő korai kubista műveinek sorát gazdagítja (14. kép).

Remélhetően Steinék és a magyarok kapcsolatáról még többet tudhatunk meg a sorra felbukkanó újabb dokumentumok és korábban lappangó művek előkerülése révén.



14. kép. Csáky József: *Kubista fej* (Cubist Head), 1913.
Ceruza, papír, 267 x 205 mm,
New York, The Metropolitan Museum of Arts, ltsz.: 59.63.4.

⁹⁴ Összesen nyolc Késmárky és hat Kóródy grafikát ajándékozott Martin Birnbaum a múzeumnak.

Gergely Barki:

The Steins and the Hungarians

The travelling exhibition entitled *The Steins Collect* again draws attention – and on this occasion in a manner perhaps more vivid than any exhibition to date – to the importance of the systematically canon-shaping work that took place in two tiny Parisian ateliers, one in the rue de Fleurs, the other in the rue de Madame, in the new painterly movements that emerged at the beginning of the 20th century. Three siblings from the Stein family, a family of Jewish origin from San Francisco, Leo, Gertrude and Michael, along with Michael's wife Sarah, not only built within the space of a few years the most important contemporary art collection in Paris, but through their lively salons came to be the most influential shapers and propagators of universal modernism, making their influence felt to this day on assessments of avant-garde art. In the course of the preparations for the exhibition and the publication of the accompanying catalogue, both of which provide a comprehensive survey of the Steins' activity, light was cast on the family's Hungarian connections as well, as a consequence of which one painting by Hungarian painter Vilmos Pelrott Csaba was included at the American locales (San Francisco, New York) of the exhibition and a presentation on the ties to Hungary was held at the scholarly conference organized in connection with the exhibition. Despite the fact that several essays have been published on this subject, neither the written sources concerning the large number of Hungarians present at the Saturday evening gatherings at the Steins nor the writings on the Hungarian pupils of the Académie Matisse – closely aligned with the Steins – has been collected. This essay is a revised version of a paper given at the Metropolitan Museum of Art in New York, supplemented with additional source-material.

The full text in English is available from October 2012: <http://joomla.arthist.mta.hu/index.php/hu/munkatarsak/userprofile/barki>

Gellér Katalin

Miszticizmus és pszichoanalízis

A tanulmány két, műfajában alapvetően eltérő írást ismertet: Nagy Sándor, festő 1903-ban és Dr. Varjas Sándor, filozófus 1908 és 1911 között, a *Művészet* folyóiratban megjelent tanulmánya-it, s néhány hozzájuk szorosan kapcsolódó cikket. Bár a két szerzőt a századelő gondolkodóinak antinaturalista, az impresszionizmust elutasító alapállása és társadalmi kérdések iránti érzékenysége, s részben az is összekapcsolja, hogy mindketten a *Művészet* és a *Huszdik Század* szerzői közé tartoztak, írásaik azonban a magyarországi szimbolizmus-elmélet eltérő irányait és időben is elkülönülő szakaszait reprezentálják.

Nagy Sándor a szimbolizmus misztikus ágának első, gondolatait publikusan is megfogalmazó művész-képviselője volt Magyarországon. Kiáltványszerűen összefoglalt művészeti programja a természeti és a szellemi világ titkos kapcsolatait előtérbe helyező, a 19. század végén felújított korrespondencia-elméleten alapul, szoros összefüggésben a vallásos megújulással, a misztikus tanok, elsősorban a teozófia és gnoszticizmus iránti fokozott érdeklődéssel.

A *Művészet* folyóiratban megjelent két Nagy Sándor-írás a korszak szubjektivizáló, befelé forduló, az egyéni érzékenységre alapozott új alkotói magatartásának a magyar anyagban egyedülálló, inkább költői, mint teoretikus megfogalmazása. Egyéni módon reflektál az 1890-es évek párizsi képzőművészeti életében megismert szellemi áramlatokra, a képi ábrázolás gyökeres megváltozására. Cikkeiben, melyek magyar nyelven az első, a szimbolizmus elméletéhez kapcsolható írásoknak tekinthetők, a korszak elméletíróival, elsősorban Maurice Denis fény-esztétikájával és Fülep Lajos korai írásaival egybecsengő gondolatokat fogalmaz meg.¹

Varjas Sándor elméleti tanulmányai néhány évvel később, a hazai, speciális jegyeket mutató szimbolizmus kibontakozásának idején születtek, s baloldali társadalmi eszmékkel is összefonódtak. Cikksorozatában Varjas a szimbólum és a szimbolikus művészet meghatározásával, ezen belül elsősorban a szimbólumnak az allegóriától eltérő vonásaival foglalkozik. Az esztétika és pszichológia korabeli ismert képviselőire, főként Theodor Lipps és Johannes Volkelt műveire hivatkozik, utolsó írásaiban pedig Sigmund Freud elméletére támaszkodik. Freud nyomait követve a művészi alkotást az álomtevékenységgel veti össze, s az idegbetegségek új tudományos vizsgálati szempontjait is érvényesíti a műtárgy-elemzésekben.

¹ Fülep Lajos a francia szimbolizmussal, Gauguin és Cézanne művészetével való találkozásáról. Id.: Gosztonyi Ferenc: A szimbolista Fülep (I.) A „primitív” Cézanne-tól a Magyar művészetig. „A feledés árja alól új földeket hódítok vissza.” Írások Timár Árpád tiszteletére. Szerk. Bardoly István, Jurecskó László, Sümegi György. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2009. 47–63.; A szimbolista Fülep (II.) – Legyen Ön is szimbolista, avagy „Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin.” *Enigma*, 16. No. 61. 2009. 30–43.

Nagy Sándor „levelei” Eszme- és lélekfestészet

A lélek- és a gondolati festészet mellett érvelő írásaiban, bécsi kollégáihoz hasonlóan, Nagy Sándornál jelentős szerepet kap a művészet tavaszának, megújulásának a hirdetése. Metaforikus nyelvezettel, szinte himnikus hangnemben, szecessziós szimbolikát alkalmazva ír a tavasz megújító erejéről. A „Szép új fogalma” bimbó, a „magasabb gondolkodás rügyei” „pattognak”, a fantázia „végtelen mező, ahol a szimbólumok ezer tarka lepkéje kergetőzik.”² A környező világ a baudelaire-i „szimbólumok erdeje”, a természet jelenségei jelképes értelműek, bennük lélek, magasabb szellem mutatkozik meg. A kapcsolatok keresése Baudelaire-hez, még inkább a szimbolista gondolkodók egyik forrásához, a svéd misztikus író, Swedenborg gondolatához vezethető vissza, mely szerint a „Szellemiek és a Természetiek között kapcsolatok, Korrespondenciák vannak, és a Szellemiek révén a Természetiekben létező dolgok Jelentéseknek nevezetnek [...] a Természeti Világnak és három szférájának legkisebb tárgya is jelent valamit a szellemi világban, illetve megfelel valami ottaninak.”³

A természet és szubjektivitás kettős princípiumára alapozott esztétikákkal szemben Nagy Sándornál a természeti oldal, a transzcendens tartalom egyoldalú előtérbe helyezése folytán, alig kap szerepet. Az eszme magasabbrendűségét vallva arra buzdítja kollégáit, hogy ne a változó érzéki jelenségek megörökítésével foglalkozzanak, hanem forduljanak befelé, önmagukba, a „gondolat belső világába”. Ha megszabadulnak a külső, érzéki világ csalóka képeitől, a fantáziát megkötő látszataitól a „gondolat benső világában a végtelen szabadság tere” nyílhat meg előttük.⁴ Esmefuttatása, többek közt a – „Vonulj vissza önmagadba s ott láss” – sorokat író Plotinosra vezethető vissza.⁵

Nem tudni olvasta-e Albert Aurier írásait, aki hasonló vehemenciával érvelt az eszme fontosságá mellett: „az ideista művészet [...] materiális formába öntése mindannak, ami a legemelkedettebb és a legigazabban isteni a világon, ami végelemzésben egyedül létezik: az Esmének”.⁶ Aurier 1891 márciusában, a *Mercure de France*-ban megjelent szövege szerint a szimbolista mű a gondolati festéssel szemben a művész szubjektumára épül: „szubjektív, mivel a tárgyat sohasem fogja tárgynak tekinteni, hanem a tárgy által felfogott eszme jeleként”⁷

Nagy Sándornak a teljességgel a lelki és gondolati életre koncentrááló elmélete szerint a külső benyomások a lélekben átfomálva nyerik el végső formájukat. Az érzéki képek is „csak ott bent nyernek valóságot” – írja következő, még ez évben szintén a *Művészetben* megjelent cikkében.⁸ A látott világ, a természet metaforikus értelmezése a művész belső világának kivetítésén alapul, valóságértéke is csak a róla kialakított lelki képzeteknek van.

Elmélete a 19. századi eszmefestészettel és a lélekfestészet fogalmával mutat rokonságot, ahogy a korban a preraffaeliták művészetét nevezték. Esztétikai kereséseit, az angol festőkkel

² Nagy Sándor: Levél egy, több, sok kollégához. *Művészet*, 2. 1903. 57. [továbbiakban: Nagy 1903a]; Az 1903. január 9-i dátummal aláírt „levél” kéziratát ld.: MTA Bölcsészettörténeti Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet [továbbiakban: MTA BTK MI] Adattár, MDK–C–I–17/1338.

³ Albert Aurier: Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin. Egy rövid részlet megjelent belőle magyarul: A szimbolizmus a festészetben: Paul Gauguin. *A szimbolizmus*. Vál és bev. Komlós Aladár. Ford. Nagy Géza. Budapest, Gondolat, 1977. 183.

⁴ Nagy 1903. i. m. 57.

⁵ Plotinos: *A szépről és a jóról*. Ford. Techert Margit. Budapest, Pfeifer, 1925. 31.

⁶ Aurier 1977. i. m. 184.

⁷ G.-Albert Aurier: Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin. *Mercure de France*, 1891. Tom. 2. No. 3. A szöveg részleteit ld. a Függelékben.

⁸ Nagy Sándor: Művészi hitvallások. *Művészet*, 2. 1903. 274. [továbbiakban: Nagy 1903b.]

Levél egy, több, sok kollegához.

Itt tavasz első derűje kísért a pattogó rügyek leve, hűdös és társad
a langy nollónak, fészkét, vármat félretekénve ott ül, jár, vagy
fektet a terméket rölgyében, névbe az újébredés minden hi val-
torát, a lelted e tövben megjelölő gyönyörűséggel, sa névtelenül
maradt évről évre ziborognak benn és ott az állapotot szinte
boldogságnak nevezd.

És a tavaszt Te megérezed,

Dehát miért nem éred meg arról most az emberek élet tavaszá-
ból kelt új, soha nem érezt üdesegei felváltást is, mely lelre-
det a mezejornággal töltene be?

Miért nem éred a szép új fogalmának, birtokától aradozó ide-
illatát? Miért nem hallod, hogy pattognak a magyarok gyönyör-
dei rügyei, s miért nem látod, hogy minő gyönyörűségesen kócs-
virágos, nyírként állt a fantázia végletek nagy merője, ahol a sym-
bolizmus azokra lépve kergetőzik?

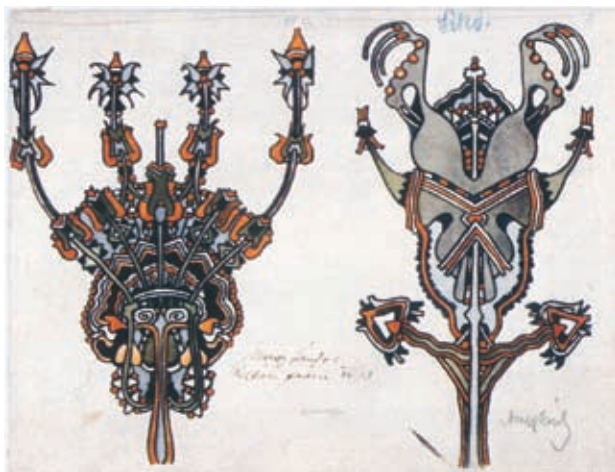
Te azt hiszed, hogy korra vagy kötvé az anyaghoz, és pedig azt látod,
hogy Te tapasztalod a görögösen holt, s nem aratol látni, hogy a
gondolat benső világyában a végletek katalógus kore vár?
Pedig hiába tanulod és tudod a füllemile hangját megfogadni és
utánozni, arról nem keltet sem a más szívében azt az érzést, a mit
az a kicsi madárka csatlózási felébe varázsol, se magad
nem érez gyönyörűséget benne, csak a torron dráma és, csak
a tudódlat rautó).

Nézd, a búrós örrrel vetik el, s tavaszi nyárisz jeflődik, az iga-
zi bölcs években is főgali önönmapát, míg megnyitják a fű, míg
a langyosra is válni kell, míg megér, megér, csak Te nem
aratsz érsi, és anyagod a latható érzési felismerésként bevett
képtelen, hogy azt előbb lelted egyénisége kerentül érvéve
annak sajátos formáját a juttatás elő egy birtoktalan tánc-
ban.

1. kép. Nagy Sándor: A Levél egy, több, sok kollegához kézírata, Veszprém, 1903. január 9.
MTA BTK MI Adattár, MDK-C-I-17/1338

megegyezően a platonista és neoplatonista nézetekre alapozta, mely szerint a tudatban és a tárgyak mélyén benn rejtőzik egy eszményi, ideális alaptípus („előkép”), melynek előhívása a művész feladata, s amely csak töredékesen sikerülhet.

A misztikus élmény megfogalmazását tekintve Nagy Sándor elődei a vallásos extázis, a profetikus látomás útján mélyebb tudást, megvilágosodást kereső művészek voltak, akik hittek abban, hogy víziók segítségével beavatást nyerhetnek a felsőbb világokba, titkos, okkult tudás birtokába juthatnak. A befelé fordulás Nagy Sándor első írásában egyértelműen misztikus víziót, megtisztulást, fénné válást jelent, melyet a művész alkotásai kisugároznak. A művészet célja tehát kettős: megvilágosodás és megvilágítás. A János szerinti evangéliumot parafrázálva a művész feladatát a következőkben határozza meg: „Legelső, hogy világosíts annak, aki a sötétben jár s terelje a világosság felé szóval és tettel.”⁹ Választása nem véletlenül esett János, azaz a „gnosztikusok evangéliumára”, későbbi írásaiban is gnosztikus tanok hatása érezhető. A fénynek, az isteni eredetű fényrészecskének az ében való fölfedezése is erre utal.



2. kép. Nagy Sándor: Fantáziás műtyürek, 1900 után.
Tus, toll, akvarell, karton, 190 x 249 mm, MNG, ltsz.: F. 88.103

„Mester, hol lakol?” című (1902) festményének Tolsztoj és Krisztus nyomába induló művészfigurái testesítik meg először gondolatát, bár itt a fényfestés nem játszik szerepet. Stilizált fénysugarakkal megjelenített misztikus fény járja át Zarathusztra figuráját, az *Igy beszélt Zarathusztra* című rézkarcán (1905), ahogy a természetben meztelenül rajzoló művészt megjelenítő *Őnarcképén* is.¹⁰

Nagy Sándor a Nabi mesterekhez hasonlóan, akik Paul Ranson Boulevard Montparnasse 25. szám alatti lakásán, a „Templomban” tartott összejöveteleiken, többek között Avesta himnuszokat és Nietzsche-t olvastak, a századforduló elméleti fogódzókat kereső művészei közé tartozott. A művészeti alkotásra a miséző pap komolyságával készül, az inspirált, a próféta szerepet vállaló művész póza általános volt

a századvégen és a 20. század elején is elsősorban a közösségekbe szerveződő, közös programot megfogalmazó művészek körében, a nagybányai és a gödöllői művészteleptől az avantgárd csoportokig.

Nagy Sándor műveiben elsősorban a századvégi francia és angol szimbolisták által közvetített neoplatonista eszmék és misztikus irodalmi olvasmányok hatására jelent meg a fizikai testtől leválasztott szellemi ember, a fény-ember figurája.¹¹ Az isteni eredetű fénynek az erejét a fáklyával szemben Nagy a naphoz hasonlítja. Hogy milyen mélyen begyökerezett és a gödöllői művészcsoportban általánosan elfogadott felfogással állunk szemben, mutatja Körösfői-Krieschnek a gödöllői művésztelep törekvéseit összefoglaló program-rajza is (1909), amelyen a két főfigura (Körösfői-Kriesch és Nagy Sándor) mögött dekoratív mintává stilizált, hullámzó füstbe burkolt, az új tanokat még fel nem ismerő fáklyavivők állnak, míg a próféták lábánál testetlenné stilizált, adoráló nőalakok és a „tisza tudás”, a megismerés napja látható.¹²

⁹ „Én vagyok a világ világossága. Aki követ, nem jár többé sötétségben, hanem övé lesz az élet világossága.” Jn 8, 12.

¹⁰ A rézkarc Nietzsche Zarathusztrájának kellékeivel (sziklaorom, sas, kígyó) ábrázolja a jóst és a dalnokot.

¹¹ Plotinos írásaiban nagy szerepet játszik a fénné válás. A szín nála az anyagban lévő sötétség legyőzője a „testetlen fény jelenlétével”. Plotinos 1925. i. m. 21.; Nagy Sándor feltételezhetően ismerte Zarathusztra mazdaista hitvilágának néhány alaptételét, a szellemi és testi elválását, mely esztétikai nézeteinek is alappillére. Zarathusztra figurája mint a rossz elleni állandó küzdelem képviselője is érdekelhetette.

¹² „Azt gondolod, hogy a fáklya, amit a kezvedbe nyomtak, világít, pedig már rég a fényes nap süt, de Te nem látod a fáklyád füstjétől, s nem is elől jársz, hanem egészen hátul s fáklyád füstjét elnyeli a sötétség.” Nagy 1903a. i. m. 58.

A nap, a fény Maurice Denis írásaiban fordul elő hasonló értelmezésben. 1896-ban az impresszionisták és Whistler fénykísérleteivel szemben a hagyományos vallásos festészet szépségeihez való visszatérés szükségességéről írva a középkor nagy festőinek példáját idézi: őket a „nap világától eltérő fény bűvölte el, figyelmük tehát azok felé a belső fényességek felé fordult, amelyek felfedeztették velük a vallást – önmagukban.”¹³ A *napfény* című írásában Denis kifejti, hogy a fényfestészet 19. századi kísérletei a belső út keresésének hiányáról tanúskodnak, bennük a lélekfejlésztés elhibázott példáit látja: „mindnyájunk hibája – az volt, hogy elsősorban a fényt, a világosságot [...] kerestük. Pedig hát előbb Isten országát kellett volna keresni, meg az Ő igazságát, vagyis arra kellett volna törekedni, hogy szépen fejezzük ki a lelkünket, s akkor a többit megkaptuk volna ráadásnak.”¹⁴

Denis Cézanne „napját”, a reprodukálás helyett a reprezentálás módszerét és Gauguin új színharmóniáit az egyenértékek keresésének szimbolista tanával kapcsolta össze. Ezzel szemben Nagy Sándor, aki nem járta, nem járhatta végig a francia festészet belső fejlődésének útját, nem ismerte fel sem Cézanne, sem Gauguin formaújító festészetének ezt a jelentésrétegét. Műveiben még hagyományos, elvont, grafikusán ábrázolt fénysugarak közvetítik az új gondolati tartalmat.

Az 1900-as években készült grafikáin, Mednyánszky 1895 körül született munkái mellett, ő képviselte a legtisztábban az 1890-es években uralkodó, ezoterikus teóriák által is színezett új idealista szemléletet. Később is használta a gnosztikus, teozófus terminológiát: egyik írásában a „gondolaterőkből” összetevődő énről olvashatunk. A művész „emanál”, „munká(ja) körül [...] erők sugáznak”.¹⁵

Nagy Sándornál az alkotás folyamata kettős karakterű, melyben az isteni inspirációval szemben a saját lelki élet kivetítése a hangsúlyosabb: „ha e belső életről valamit a felszínre hozva újraanyago-



3. kép. Nagy Sándor: Vázlat a Nemzeti Szalon üvegfestményéhez, 1906. Tus, toll, vízfestmény, papír, 240 x 80 mm, Gödöllő, Nagy Sándor-ház

¹³ Maurice Denis: Megjegyzések a vallásos festészetéről. In: Maurice Denis: *A szimbolizmustól a klasszicizmusig*. Vál. és bev. Olivier Revault d'Allones. Utószó: Szabadi Judit. Ford. Balabán Péter. Budapest, Corvina, 1983. 62.

¹⁴ Maurice Denis: A napfény. In: Denis 1983. i. m. 144.

¹⁵ Nagy Sándor: Előszó. *A Céhbéliek III. kiállítása*. Budapest, Nemzeti Szalon, 1921. oldalszám nélkül. Az 1910-es években már számos teozófiai munka megjelent magyarul is. Ld.: *A Teozófiai Társulat. Gyakorlati útmutató tagok számára*, H. P. Blavatsky, A. Besant, C. W. Leadbeater és mások írásaiból összeállítva. Budapest, Fórum, 1912.

sítok az én lelkem bélyegével, ezt érzem én művészetnek” – írta. Misztikus esztétikának nevezhető: a művész az Abszolútummal keresi a kapcsolatot. Az alkotói folyamat során a külvilágból származó érzések bensővé, lelkivé válnak, de lényegük a „szellemi formába jutás”. Az alkotássá, beszéddé, írássá, rajzzá válás „önmagából önmagáért történik” – írja második tanulmányában. Az érzéki és a szellemi folyamatoknak a belsőben való lezajlása után a mű már mintegy magától létrejön. Fiziológiai folyamattá válik, a rajzoló kéz belülről kapja az irányítást, vagyis a rajz a fent leírt szellemi, lelki folyamatok bonyolult sodrában, mintegy öntudatlanul jön létre. Akár a médiumok, az örültek rajza, nem a látható leképezése, hanem a művész víziójának eredménye.

Speciális lelki-fogalmi esztétika, mely a forma öntörvényű élete helyett az érzelem, a szellem l'art pour l'art-ját, önmagából való alakulását hirdeti. Az alkotást ennek megfelelően „vulkanikus kitérőként”, a „teremtő lélek tisztulásként” írja le Nagy Sándor.

Üttörőnek tekinthető az alkotás belső mechanizmusát feltáró leírása. A művészeti teremtést tudati és érzelmi alkotóelemekre bontva, folyamatként közelíti meg, metaforákon keresztül írja le. Az érzések „csírahajtások”, a megismerés a napfény – írja. „Agyam háttérében a külső érzéki benyomásokat az élet az Ész földjébe veti; e földet a Gondolkodás esője lazára áztatja, hogy a szeretet melegen az Érzések, mint csírahajtások kibújhassanak, majd a Megismerés napfényén fölfelé törnek, hogy valamiképpen érzékelhető formába szökkenhessenek.”¹⁶ Nagy Sándor egyedi ornamentikájának, érzéssel telített gondolat-virágainak kulcsa is a fenti alkotásmechanizmus leírásában kereshető.

A szimbolista teória által megérintett kortársaihoz hasonlóan számos érvet sorakoztat fel a „témafestőkkel” és a naturalizmussal, konkrétan a plein air-rel, az impresszionizmussal szemben.¹⁷ 1903-ban írt második cikkében naturalizmus-ellenessége még hangsúlyosabban jelenik meg, s kifejti a történeti-, portré- és tájfestészettel szembeni ellenérzéseit is.¹⁸ Elítéli a naturalisták módszerét, akik élményeiket, érzéseiket közvetlenül, azonmód „nyersen” megörökítik, s elítéli a 19. századi festészetben általánosnak tekinthető témacentrikusságot, a „szűzsét” keresőket is. Esményképe az önmagából merítő, élményeit hosszan érlelő, egyénivé formáló, a búzamazgához hasonlított alkotó.

Négy csoportba osztja a „képírókat”. Élesen kritizálja az uralkodók szolgálatában állókat, azaz a koronázásokat, múltbeli eseményeket megörökítő történelmi festőket, az egyházi témákat feldolgozó művészeket és az arcképfestőket. Néhány évvel később Kernstok Károly hasonló vehemenciával ítéli el az „alkalmazkodó művészetet”, amely valamely ideológia vagy társadalmi osztály szolgálatában áll.¹⁹

Nagy Sándor kritikáját a „típustalanok” és a „mesterségtudók” sem kerülik el. *Tovább, tovább* című, négy részből álló grafikájának első képrészletén az uralkodók szolgálatában álló művészeket meg is örökíti. Hibásnak tartja a képzőművészeti műfajok „munkafelosztáson” alapuló („figuralisták, tájképeszek, rajzoló, stb.”) felosztását is. A hagyományos műfajok elleni kirohanása erősen emlékeztet Joséphin (Sâr) Péladan manifesztumára, a *Rózsakeresztes Csoport szabályzatára*, melyben a szerző felsorolja azokat a témákat (történeti festészet, hazafias és katonai tárgyú

¹⁶ Nagy 1903b. i. m. 271.; Gondolata közel áll Plotinoséhoz, aki az értelmi szépség, az ideák megismerése utáni fokozatnak a jót tartja, amely az „összesség” forrása. Plotinos 1925. i. m. 33.

¹⁷ Itt jegyzem meg, hogy Nagy Sándor szóhasználatában a naturalizmus az eszmei tartalmat nélkülöző munkák jelölője. Ezt bizonyítja életeszményeit megfogalmazó korai munkáinak aprólékos részletező előadás módja, mondhatni naturalizmusa is.

¹⁸ Nagy 1903b. 267–271.

¹⁹ Kernstok Károly: A kutató művészet. „Az utak elváltak”. *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajátóvisszhangja. Szöveggyűjtemény II.* 1909–1910. Gyűjtötte, vál., szerk., a névmutatót készítette és bev. Tímár Árpád. Budapest – Pécs, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Janus Pannonius Múzeum, 2009. 291.

képek stb.), melyeket a *Rózsakeresztes Szalon* vezetője nem fogadott be meghívásos alapon rendezett, nemzetközi tárlataira.²⁰

Nagy Sándor hadakozásának fő célpontjai a „természetlátók”, a plein air festők és az impresszionisták, akik a látványból kiindulva, csupán az empirikus tudományok útján haladva dolgoznak. Bár nem tagadja kezdeti jelentőségüket: a társadalmi hierarchiát, kíváncsalmakat szolgáló első csoporttal szemben ők a „műtermek sárgás levegőjébe új, tiszta levegő áramlatát hozták, a tavasz virágillatát”, a „fény és árnyék helyébe a színfoltok skáláját tették.” A legkiemelkedőbbeknek azokat a műveiket tartja, s ebben a szimbolista univerzalizmus eszményét követi, melyekben „ember és állat, fű, fa, ég, víz alkotnak egységes egészet”.²¹ Az impresszionizmust azonban már egészében túlhaladottnak látja.

Nagy Sándor első írása, profetikus hangnemű, levél formában írt cikke nem maradt válasz nélkül, s a kirobbant vitának köszönhetően a *Művészet* folyóirat ebben az évben több művész esztétikai nézeteit is közölte. Olgay Viktor, aki egy ideig Mednyánszky László nagyőri körébe tartozott, s akit a kortársak leíró, naturalista jellegű grafikai ellenére szimbolista tájfestőnek tartottak, cikket írt a naturalista tájfestők védelmében.²² Az etikai alapokon álló, gondolatokat megfogalmazó, de a látvány, a természet által inspirált festők nevében visszautasította Nagy Sándor „vádjait”. Elméletét „zavaros miszticizmusnak”, „ritka szenzációk pedáns keresésének” nevezte.²³ A természetutánczás véleménye szerint nem a felszínen járók művészete, a tájfestők is az érzékenység, „érzékesség” felfokozását keresik.²⁴ Olgay ugyan nem nevezte meg a cikkben, de feltételezhetően Mednyánszky Lászlóra utalt mint ennek az iránynak a legkiemelkedőbb képviselőjére. Mednyánszkyknak a Ringwald-hagyatékából nem régiben előkerült, jobbára 1895 körül készült festményei, grafikai bi-



4. kép. Nagy Sándor: Az élet könyve.
Párizsi emlékek, 1920 körül.

Tus, toll, papír, 270 x 280 mm, Gödöllő, Nagy Sándor-ház

²⁰ Joséphin Péladan: *Salon de la Rose + Croix. Règle et Monitoire*. Paris, Dentu, 1891. – közli: Robert Pincus-Witten: *Occult Symbolism in France. Joséphin Péladan and the Salon de la Rose-Croix*. New York & London, Garland Publishing, Inc., 1976. 205–216.; *Ile Geste esthétique. Catalogue officiel illustré de 160 dessins du second Salon de la Rose + Croix, avec la règle esthétique et les constitutions de l'Ordre, du 28 mars au 30 avril 1893*. Paris, [s. n.] [1894]; Jean Da Silva: *Le Salon de la Rose-Croix (1892–1897)*. Paris, Syros Alternatives, 1991. 3–6. (Köszönettel tartozom Adriana Sotropának a szabályzat francia újrakiadásának elküldéséért.); A szabályzat magyar fordítását ld.: a Függelékben. J. Péladan-ról: Robert Pincus-Witten tanulmánya mellett: Robert Goldwater: *Symbolism*. New York, Harper & Row, 1979. 186–195.

²¹ Nagy 1903b. i. m. 270.

²² Olgay Viktorról ld.: Zsákovics Ferenc: *A rézkarcoló nemzedék. 1921–1929. A rézkarművészet megújulása Magyarországon az első világháború után*. Miskolc, Miskolci Galéria, 2001. 27.; Gellér Katalin: „Vonjuk ki magunkat egyre jobban és jobban az érzéki családások eme világából”. *Mednyánszky László*. Kiállítási katalógus. Szerk. Markója Csilla. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2003. 177.

²³ „Mivel a művészet az egyszerűnek is szól, sőt elsősorban nekik szól, nem maradhat úgysem soha, la recherche pédantesque des sensations rares.” Olgay Viktor. Válasz egy-két kollegától Nagy Sándornak. *Művészet*, 2. 1903. 137.

²⁴ Uo., 136.

zonyítják, hogy halál-allegóriáin, ahogy tájképein keresztül is, sok szállal kapcsolódott a szimbolizmus misztikus áramlatához is.²⁵

Nagy Sándor nézeteivel szemben álló véleményt fogalmazott meg Vaszary János is, mely a *Művészet* 1903-as utolsó decemberi számában jelent meg. Vaszary is az egyént, a művészt állítja középpontba, s a „sujet”-t, a „motivumot” csupán másodlagosnak tartja, de amíg Nagy Sándornál a művészi tapasztalat lényege a befelé irányuló mozgás, a bensőben való hosszas érlelés, Vaszary kifelé tekint, s az „egyéni, pillanatnyi érzés, az impresszió” fontosságát emeli ki.²⁶ A „tűneményekre való egyéni reagálást” a stílussteremtéssel azonosítja. Véleménye szerint a művész szubjektuma, a világra való egyéni reagálása fogja lebontani a korábbi századok mesterkelt műfajhatárait. A művek kiválósága a természetből – a művész talentuma által – az alkotásba átvitt igazság és „eleven élet” intenzitásától függ.²⁷

Nagy Sándor kortársait szinte sokkoló esztétikai nézeteinek progresszív vonása naturalizmus-ellenessége és a sémák elvetése, a már ismert stílusok utánzásának az elutasítása, a saját út megtalálásának az igénye. Előfutára későbbi művészetesztetikáknak, Fülep Lajos akadémizmust és naturalizmust ostromozó írásainak is.²⁸

A lélekfestészet, a szecessziós szimbolizmus hatása Fülep Lajos korai írásaiban szintén jelen van. Kezdetben lelkesedett is Körösfői-Kriesch Aladár és Nagy Sándor műveiért. A Nemzeti Szalon üvegablakáról, mely egyébként régi allegóriát, a „művészet virágának” ápolását, öntözését jelentette meg, a következőket írta: „Ami üres helyet a kőművesek és aranyművesek hagytak nekik [...] ez a két erős hitű és szent életű ember betöltötte művészettel, szép, nemes, álmódó tiszta művészettel, színekbe álmodták bele és testté formálták a sóvárgást, a megváltó művészet bensőséges hívását, a fogamzó művészetnek lelkünkkel öntözését, melengetését, magunkhoz ölelését. ... A rajongás és ekstázis tüzeiben izzanak Nagy Sándor és Kriesch Aladár színei, s várják a napot, a tavaszi napot, mely kigyújtja őket.”²⁹ Fülep is a korban jól ismert tavasz metaforával írja le a megújulást, a kezdet lendületét. Körösfői-Kriesch Aladár és Nagy Sándor lélek-művészete ekkor még formailag is megfelelt Fülep művészideáljának; a művész „ebben a világban, mint a platonikus, mint a misztikus még ebben az életben keresi az örökkévalóságot, lelke bensőjében.”³⁰

A művész és a mű

A szimbolista művészetesztetikákban megfogalmazott kifinomult formakultusszal szemben Nagy Sándor kiindulásában, a magyar szimbolista művészek többségéhez és Ady Endréhez is hasonlóan, nem a mű tökéletessé csiszolását, hanem a művész önfejlődését állítja középpontba. A művész alkotás közben elsősorban lelkét műveli, saját fejlődését szolgálja. A „mű nem [...] látványosság, hanem az egyéniség lelkének egy olyan vulkanikus kitörése, ami nem másokért készülődik

²⁵ Mednyánszky egyéni szimbolikájáról ld.: Markója Csilla: „Egy fenséges és egy ijesztő arc közötti távolság.” Mednyánszky László rendhagyó művészetéről. In: Mednyánszky 2003. i. m. 13–33.; Markója Csilla: *Egy másik Mednyánszky. Tanulmányok*. Budapest, Meridán, 2008.; Gellér Katalin: *A szimbolista Mednyánszky. Mednyánszky dr. Ringwald Leó gyűjteményéből*. Ed. Július Barcsi. Bratislava, SOGA, 2012. 42–54.

²⁶ Vaszary János: Színek, vonalak élete. *Művészet*, 2. 1903. 4. 419.

²⁷ Uo., 420.

²⁸ A közelmúlt időnek festői kifejezése és megnyilatkozása, az impresszionizmus – vagy a naturalizmusnak bármely formája – mai igényeinket nem tudják kielégíteni.” Fülep Lajos: Új művészi stílus. (1908) In: Fülep Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikk, tanulmányok*. Válogatás, szerk., a jegyzeteket, a bibliográfiát és a névmutatót összeáll. Tímár Árpád. Budapest, Magvető, 1974. I.: 502.

²⁹ Fülep Lajos: Nemzeti Szalon. (1907) In: Fülep 1974. i. m. I.: 189.

³⁰ Fülep Lajos: Az emlékezés a művészi alkotásban. (1911) In: Fülep 1974. i. m. II. 650.

odabenn, hanem elsősorban maga a teremtő lélek tisztul általa.”³¹ A művészet megváltó feladatát is az egyén fejlődésén, fejlesztésén keresztül képzei el, az önmegismerés ókori, Friedrich Nietzsche által megújított elméletére támaszkodva. „Az egész tudomány: ismerd meg önmagad” – írta a Platón-t jól ismerő német filozófus. Nyomában a századforduló számos gondolkodója idézte a delphoi Apollón-templom feliratát.³² Nagy Sándor szemében Nietzsche elsősorban az öntökéletesítés, önfejlődés tanának a kidolgozója volt, s ezért sorolta Krisztussal és Tolsztojjal együtt az „önmagát megváltó ember”, az öntudatra ébredt, a kiemelkedő ember kimagasló képviselői közé.³³

A századforduló sokféle stílust, formarendszert követő újítóival az is összekapcsolja, hogy nem az ábrázolás tárgya a fontos számára, hanem a művész felfogása. „Vizsgálódásom tárgya és személye egyedül én magam vagyok” – írta, azaz a magyar művészek és elméletírók között elsőként fogalmazta meg a 19. század végi művészetben bekövetkezett kardinális fordulatot.³⁴ Később Gulácsy Lajos és Csáth Géza írásaiban is olvasható a korszak szubjektivizáló alkotói magatartása. Az utóbbi Aiglon (Sassy Attila) rajzalbumáról, az *Ópium-álmokról* írt elemzésének középpontjába a művészt helyezi, a „vonalak megett az embert”, aki a lélek áthatolhatatlanságának tudatában, a megértés reménye nélkül, szubjektuma kielégítésére dolgozik. A nagy művek Csáth szerint is „belső szellemi erőből” fakadnak, s az alkotót magát jelenítik meg, a művész lelki életét, emlékeit, gondolatait, asszociációit mutatják be.³⁵

Csáthnak az individuum speciális, csak rá jellemző jegyeit középpontba állító, de már a freudizmus hatását is mutató írásával szemben Nagy Sándor idealista filozófiák, elsősorban a Schmitt Jenő Henrikkel együtt vallott gnosztikus tan követője, melynek centrumát az Isten önmagukban való megtalálásának eszméje, morális értékekre való alapozás alkotja.³⁶ Elmélete szerint az ember és a művész feladata is az isteni önmagában való felfedezése, a tökéletességre való törekvés; célja nem a forma, a kifejezés egyre kifinomultabb formáinak elérése, hanem saját lelki fejlődése, az önmegváltás lehetséges útjainak a keresése. Törekvései centrumát a „hogyan” helyett a „ki” minőségére alapozta.³⁷ Az esztétizmus törekvéseivel, a l'art pour l'art esztétikájával szemben ezért vált a szépség, a morál és a vallás egységét szétválaszthatatlannak tartó Tolsztoj, később John Ruskin lelkes követőjévé.

³¹ Nagy 1903b. i. m. 271.

³² Friedrich Nietzsche: Hajnalpír (Gondolatok az erkölcsi előítéletekről). In: *Friedrich Nietzsche válogatott írásai*. Vál. és bev. Széll Zsuzsa. Ford. Szabó Ede. 2. kiad. Budapest, Gondolat, 1984. 63.

³³ Befolyásolhatták neoplatonista gondolatok is, Plotinos szerint az ember csak magának lehet üdvözítője. A filozófus az esztétikum területére is átvitte eszméjét: „Váljék tehát elsősorban istenszerűvé mindaz, aki a jót és szépet szándékozik szemlélni.” Plotinos 1925. i. m. 33.

³⁴ Nagy 1903b. i. m. 271.

³⁵ Csáth Géza: Jegyzetek egy új rajzgyűjteményről és a művészetekről. „Ópium-álmok. Aiglon nyolc grafikája. A „Világosság nyomása”. *Nyugat*, 3. 1910. I.: 109.

³⁶ Nagy Sándor olvasta Schmitt Jenő Henriknek a gnóziról írt munkáját. A folyóiratban könyvismertetést közölt róla. Id.: *Huszádik Század*, 4. 1903. 462–464.

³⁷ Csak két ellenpéldát említenék. Mednyánszky László Naplójába a következőket írta: „Csak a (hogyan) lényeges. [...] teljesen mindegy, hogy mit fest az ember. Fontos a hogyan, mert ebben van az élet.” 1898. szeptember 13-i bejegyzés. *Mednyánszky László feljegyzései 1877–1918. Válogatás a festő kiadatlan naplófeljegyzéseiből*. Szerk., a szöveget gond. Bardoly István. Bev. Markója Csilla. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2003. 83.; Gulácsy Lajos: „Kerestem módokat a kifejezésre. [...] Jobban érdekelt a hogyan, mint a mi.” Gulácsy Lajos: *Művészetről*. – idézi: Szij Béla: *Gulácsy Lajos*. Budapest, Corvina, 1979. 130.

A gondolat formája

A szimbólum ideának való alávetettsége általánosan elfogadott tétel volt a francia szimbolizmus elméletirőinek a körében, de a szimbolista esztétikák az érzékletes forma nélkülözhetetlenségéről is szólnak. Jean Moréas például hangsúlyozta, hogy „az Esmét nem sűrítetheti végül is önnön magába. E művészetben tehát a természeti képek, az emberi cselekedetek, a konkrét jelenségek nem nyilvánulhatnak meg önmagukban; csupán érzékletes látszatok lehetnek, melyek arra hivatottak, hogy kifejezzék az elsőrendű eszmékhez fűződő titkos szálakat.”³⁸ Albert Aurier 1891-ben, a *Mecure de France*-ban megjelent szimbolizmus-definíciója közelíti meg a legjobban a képzőművészeti szimbolizmus stílushoz nem köthető, leginkább a szecessziós dekorativizmussal rokonítható fogalmát.³⁹

A művészi alkotás folyamata Gustave Kahn szavait idézve a „szubjektív objektívizálására (az idea megjelenítésére)” irányul.⁴⁰ Nagy Sándor az objektívizálást, az „újraanyagosítás” nehézségeit szinte legyőzhetetlennek tartja. „Újraanyagosításnak” azt a folyamatot nevezi, melynek során gondolatait, érzéseit formába, írásba, szóba foglalja, de a folyamat közben az érzés intenzitása nagy részét elveszti: „éppen akkor szalad az előadási technika küllője a legelső fokozaton, amikor legtöbb közvetíteni valója van, mert fáj a teremtető szellemnek az újraanyagosítás.”⁴¹ Nagy Sándor ezt az „újraanyagosított formát” nevezi stílusnak.⁴² Minél anyagibb valami, annál rosszabb, annál tökéletlenebb, annál kevesebb jut számára az istenségből. Ahogy később Henri Bergson a *Teremtő fejlődés* című, 1907-ben megjelent munkájában írja: az „életlendület”, a „teremtő fejlődés” „nem teremthet abszolúte, mert maga előtt találja az anyagot, azaz mozgásának fordítottját.”⁴³

Nagy Sándor az idea leképzésének, anyagba kényszerítésének tartja, mely által tartalma, intenzitása lecsökken. „Neutrális és közvetített új formájában [...] hatása nagyon megkopik.”⁴⁴ Az érzékelhető forma, még ha Beethoven zenéjéről is van szó, csak durva rezgés, ahhoz képest amit a szerző belülről hallott.⁴⁵ Alkotás fogalmából, bár hivatkozik az érzéki benyomásokra is, kimarad a természeti referencia, egyedül az Én megjelenítését célozza. A „belső szem”, a vízió világa az övé, a misztikus megvilágosodás és a fantáziáé. Példaképe a zene, mely legyőzi az anyagot, kizárja a külső világot, növeli „befelé látásunk”, egyenesen a lélekbe, a „vakok misztikus [...] szférájába vezet.”⁴⁶

Maurice Denis a szimbolista művek jelenlegi állapotát felmérve szintén ír a kifejezés nehézségeiről, melyből „szubjektív deformációk” születtek, melyeket reményei szerint a későbbiekben korigálnak, hogy magukba foglalják az élő természet logikáját is.⁴⁷ Denis elméletében az új szépséget keresők a természettel meghitt közösségben élnek, de a pontos és érzékletes kifejezés érdekében új „összhangtörvényeket” alkalmaznak, hogy az „önkifejezés erőteljesebb, intenzívebb formáihoz” jussanak, azaz festői „ekvivalenciákat” teremtsenek.⁴⁸

³⁸ Jean Moréas: Un manifeste littéraire. (1886) In: *A szimbolizmus* 1977. i. m. 128.

³⁹ G.-Alber Aurier: Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin. – Id.: *Függelék*.

⁴⁰ Gustave Kahn írása a *L'Événement* folyóiratban, 1886-ban jelent meg. *Art in Theory 1815–1900. An Anthology of Changing Ideas*. Ed. Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger. Blackwell, Oxford, 1998. 1017.

⁴¹ Nagy 1903b. i. m. 271., 273.

⁴² Uo., 274.

⁴³ Henri Bergson: *Teremtő fejlődés*. Ford. Dienes Valéria. Budapest, Akadémiai K., 1987. 229.

⁴⁴ Nagy 1903b. i. m. 271.

⁴⁵ Uo., 271.

⁴⁶ Uo., 273.

⁴⁷ Denis 1983. i. m. 39., 38.

⁴⁸ Uo., 59.

Az új művészetnek a „szemlélődő szellem” szempontját fel kell cserélni a „teremtő szellemére” írja Nagy Sándor, a folyamat a befelé irányuló mozgást hivatott erősíteni. A tapasztalati képet a lélek mélyére kell bocsátani, s küzdeni, hogy legalább egy kis rész a felszínre kerülhessen. Ebből a meghatározásból válik érthetővé festőtől szokatlan érzéketlensége az anyag és a forma kérdései iránt, szemben a szimbolizmus erős formakultuszával, melyet etikai szempontok alapján ítél meg, azaz nem a korban elismert értelmével, hanem a szó elsődleges, köznapis jelentésében a dekadenciával azonosított. Verlaine-re hivatkozik dekadencia-meghatározásában, akit személyesen is ismert.⁴⁹ Gulácsy Lajossal szemben, aki Verlaine portréját is megfestette 1904-ben, teljesen érzéketlennek mutatkozott minden nem morális alapon álló művészettel és művésszel szemben.

Nagy Sándor etikai alapon álló idealista művész-esztétikájának centruma a hagyományos értelemben vett, szellemi és anyagi szembeállítás maradt, az anyag másodrendűségének vállalása, melyet elsősorban az emberi test idealizálásával, átszellemítésével ellensúlyoz. Ezen az alapon állva utasította el a későbbiekben is a 20. század különböző formarendszereit; minden izmust üres formának, utánozóit pedig a forma rabjainak tekintve.

A külvilág képei helyett a belső képek megfogalmazása a francia szimbolisták számára a festészet saját eszközeinek, médiumainak újragondolását is jelentette. A tartalom vagy a téma fontosságát háttérbe szorítva a művészet speciális, csak rá jellemző technikái, anyagai felé, azaz a hordozó médiumok felé fordultak. Velük szemben Nagy Sándor kárhoztatta a formai problémák, a „hogyan” középpontba kerülését. Megismerte ugyan a Franciaországban a kilencvenes években kibontakozott szimbolista teória jó néhány változatát, s néhány jeles képviselőjét is, de valójában, ahogy ezt több írásában megfogalmazta, a formakeresések nem érintették, idegenül állt az új festői eszmények előtt.

A magyarországi képzőművészeti viszonyok után számára a Párizsban látott új stílusok zűrzavarosnak tűntek, melyet későbbi megnyilatkozásai is tanúsítanak.⁵⁰ A formai zűrzavarból erkölcsi-eszmei alapokat keresve, tolsztojánus, gnosztikus és teozófus eszmék segítségével tudott csak túllépni, valamint a szecesszió táblaképfestészettel szembeforduló, az életet az iparművészeti túlzésen keresztül szolgáló elvei megismerésével. Hasonló útkeresés számos, gondolati megalapozottságot, hitet kereső szimbolista művész esetében is tapasztalható. *Párisi emlékek* című sorozatának a művész megvilágosodását megfogalmazó lapján Nagy Sándort Tolsztoj és Krisztus vezeti a helyes útra.

Nagy Sándorral szemben Körösfői-Kriesch Aladárnál is nagyobb súlyt kap a jelenségek megfigyelése. Számára az alkotás „nagy passzió, a lélekben lakozó szenvedély”, melynek „Janus-feje van: „az egyik arcával önmagába néz, lemerül saját lelkének legmélyebb rejtekeibe”, „a másik arra meg körülhordozza tekintetét a széles horizonton mindenfelé, figyelmét nem kerüli el a fűszál rezgése vagy csillagok süvítő fényes pályája”. „Így olvad a künn és benn egy fenséges, misztikus harmóniává.”⁵¹ Gulácsy Lajos is e kettősségről ír: „Egyik szememmel a hazug, édes álomképek káprázatába bámulok, a másik szemem mindig a valóságot figyeli.”⁵² Körösfői-Kriesch Aladárt Nagy Sándornál erősebben foglalkoztatták a formakérdések is: „ugyanaz a színfolt, ugyanaz a vonalritmus egy bizonyos törvényszerűséggel hat az emberre és [...] azonos érzéseket képes kiváltani” írja, de ezt a formai tapasztalatot ő is csak másodlagosnak, „okozatnak” nevezi.⁵³

⁴⁹ Párizsban Nagy Sándor feltételezhetően személyesen is megismerkedett a költővel, melyet egy fennmaradt illusztrációja bizonyít, melyen a *Hogy ragyog a tető felett* című versének egy részlete olvasható franciául. H. Boros Vilma szerint maga a költő írta rá. H. Boros Vilma: Nagy Sándor halálára. *Vigilia*, 16. 1950. 6. 339.

⁵⁰ Nagy Sándor: Múlt jelen, jövő. *Magyar Iparművészet*, 19. 1916. 2.

⁵¹ Körösfői Aladár: Gallén-Kalela Axeli [sic!] művészetéről – vagy a nagy passzióról és az ősi szimbólumok jelentőségéről. *Művészet*, 7. 1908. 190., 191.

⁵² Gulácsy Lajos: Tűnődés. (1909) Közl: Szij 1979. i. m. 124.

⁵³ Körösfői-Kriesch Aladár: Székely Bertalan. *Népművelés*, 6. 1911. 317.

Nagy Sándor *Párisi emlékek* című sorozatának említett lapján magát – ahogy Sérusier a teozófus tanokba mélyedő Paul Ranson-t (Paul Sérusier: *Ranson nabi öltözékben*, 1890) – hatalmas, nyitott könyv előtt ábrázolta. A művész előtt látható „LA VIE” feliratú könyv Hugo de Sancto Victore gondolatát idézi fel amennyiben az Isten által alkotott univerzum, az élet metaforája. „A természet nem egyszerűen olyan, mint a könyv: maga a természet könyv, az ember alkotta könyv pedig

ennek analógiája” – írta a szerzetes, teológus, aki Pszeudo-Dionüszosz Areopagita nyomán a világ minden jelenségét szimbólumként és jelként fogta fel.⁵⁴

Nagy Sándor könyvének tartalma némely vonásában összevethető Mallarmé-nak a totális könyvet definiáló gondolataival is. Mallarmé könyve (*Le livre*) materiális és organikus létező, mely a kozmikus törvények felépítését követi, ugyanakkor megfoghatatlan tiszta spiritualitás, csak a szellemben létező. Annyiban kapcsolható Nagy Sándor könyvéhez, hogy az élethez hasonlóan nyitott: „se nem kezdődik, se nem végződik”. Mallarmé szavaival „instrument spirituel”, melynek célja a világ megismerése. Minden más könyvet helyettesít, ugyanakkor transzcendentális, kívül áll minden materialitáson.⁵⁵ Mallarmé könyvének önmagát is megsemmisítő tisztaságba, dekonstrukcióba érő felfogásával szemben Nagy Sándor könyve századfordulós életfilozófiát rejt, az élettől azonosulni vágyó művészet ideájára utal, mely megoldást hozott, a továbblépés lehetőségét nyújtotta számára, ahogy *Az élet művészetéről* írt könyvének mottójában megfogalmazta: „Az élet művészete, az maga az élet.”⁵⁶

Míg a szimbolista mozgalom pápája, Stéphane Mallarmé a művészet immanens eszközeinek kibontakoztatásával, a homály, a titok, a sejtetés felkeltésével dolgozott, tudatosan

fenntartva a művei két- vagy többértelműségét, Nagy Sándor titoktalan szimbolista, gyógyíthatatlan idealista. Lelkébe csak a fényt engedi be, ahogy a vonal futását megakasztó, magyarázó részletekkel telezsúfolt képei többségén sincs homály, többértelműség. „Mintha írásnak volnának a vonalai. Beszédes írásé” – fogalmazta meg találóan Gerő Ödön.⁵⁷



5. kép. Paul Sérusier: Paul Ranson nabi kosztümben, 1890. Olaj, vászon, 60 x 45 cm, Párizs, magángyűjtemény

⁵⁴ Idézi: Ivan Illich: *A szöveg szőlőskertjében. Kommentár Hugo de Sancto Victore Didascalionjához*. Ford. Tóth Gábor. Budapest, Gond-Cura Alapítvány – Palatinus, 2001. 215., 61–62.

⁵⁵ Stéphane Mallarmé: *Écrits sur le Livre*. Précédé par Henri Meschonnic: Mallarmé au-delà du silence. Paris, Gallimard, 1986.; Maár, Judit: *Mallarmé, de l'oeuvre parfaite au fragment. Dissertatio habilitationis*. Budapest – Paris, Eötvös Univ. Press – Université Paris III. Sorbonne Nouvelle, Budapest, 2008. 260–276.

⁵⁶ Nagy Sándor: *Az élet művészetéről*. Gömöri Jenő előszavával. Budapest, Politzer, 1910.

⁵⁷ Gerő Ödön: A tavaszi műtárlat II. Nagy Sándor képei. *Pesti Napló*, 1902. április 9. 6.

Fülep Lajossal szemben, aki a művészet metafizikai jelentőségét is a formán keresztül ragadja meg, Nagy Sándor nem hisz az eszme és az érzelm adekvát közvetíthetőségében.⁵⁸ Ez is lehet a magyarázata, hogy műveiben, melyek a 20. századi magyar gondolati grafika első produktumai, gyakran nem elégszik meg a vonal saját „nyelvével”, hagyományos allegóriákat is alkalmaz, s bonyolult fejtegetésekbe bocsátkozik. Ahol a vonal szabad futását vagy ornamentális fantáziáját érvényesíteni hagyja, közelebb kerül ideájához, mely szerint a magasrendű képzőművészet zenei kell legyen: „képírás [...] a benső világunk vonalas hullámzásában, a zenére emlékeztető ritmusában ringatja lelkünket.”⁵⁹ Körösfői-Kriesch súlyos, vastagon húzott hullámvonalaiával, zenei vonalritmusával szemben, szinte önmegsemmisítő gesztussal Nagy Sándor vékonyan húzott ceruza vagy rézkarcvonalai, a platonikus képmás értelmében, csupán visszfények, halvány tükröződések.

Nagy Sándor gyakran szimbolista eszközöket is alkalmaz. *Az élet művészetéről* című, említett könyvecskéjében a művészetet újra csak mint „érzéki benyomásokból leszűrődött szellemi terméket” határozza meg.⁶⁰ Ugyanitt a „gondolat testet öltését” szinesztetikus élményként írta le, melynek során az „illat színre kap”, „vibráló sárga fény lett; aztán hideg, vacogtató kék sugár, majd perzselő, rózsavörös láng.” Majd a „lángok szirmokká váltak – a szirmok rózsává csavarodtak, amelynek közepéből hirtelen előtűnt egy ifjú – mintha Don Juan volna! – Egy ifjú: a szerelem.”⁶¹

Vallásos festészet - világnézet festészet

A szimbolista művészek nagy része Swedenborg, pontosabban a már említett Hugo de Sancto Victorén keresztül Pszeudo-Dionüszosz Aeropagitáig visszavezethető korrespondencia tanára alapozta nézeteit.⁶² George Vanor írta: „a jelen világ egy másik univerzum külső megvalósulása.”⁶³ Karinthy Frigyes meghatározása szerint is a szimbolizmus a „dolgok jelentőségében való hit: – vallás és filozófia a költészetben, transzcendens erők hite és imádása.”⁶⁴ Szubjektív karakterét Ybl Ervin megfogalmazása közelíti meg leginkább: „a szimbolikus művészet természetszerűleg a transzcendensnek csak a hangulatát adja és maga a hangulatban megnyilvánuló transzcendencia.”⁶⁵ Maurice Denis és Nagy Sándor is a Biblia, a keresztény művészet önmagában is szimbolikus természetéből, példájából indult ki. Alkotásai olyan szépséget közvetítenek, melyekben „a formák összhangja és a dogma logikája között egyenérték van” – írta a francia mester. Denis példaképe Cézanne módszere, azaz nem reprodukálásra kell törekedni, hanem „reprezentálni, vagyis ábrázolni.”⁶⁶

Nagy Sándor elmélete az erősen eklektikus Rózsakeresztes Csoportéhoz áll közel, melynek vezetője, Joséphin Péladan a kedvelt műfajokat elítélve a vallásos, misztikus és falfestményszerű alkotásokat részesítette előnyben. „A Rend pártfogolja a Katolikus eszmét és a Miszticizmust. A Rend kedveli a Legendát, a Mítoszt, az Allegóriát, az Álomképet, a nagy költemények Parafrázi-

⁵⁸ „A művész a formával kifejezi az időn kívülit, [...] az örökkévalóságot”. Fülep Lajos: Az emlékezés a művészi alkotásban. (1911) In: Fülep 1974. i. m. II.: 649.

⁵⁹ Nagy 1903b. i. m. 274.

⁶⁰ Nagy 1903a. i. m. 21.

⁶¹ Uo., 30.

⁶² Ld.: Illich 2001. i. m.

⁶³ George Vanor: Szimbolista művészet. In: *A szimbolizmus* 1977. i. m. 177–178.

⁶⁴ Karinthy Frigyes: „A szegény kisgyermek panaszai”. Kosztolányi Dezső vers-ciklusa. *Nyugat*, 3. 1910. II.: 1011.

⁶⁵ Ybl Ervin: Transzcendens művészet. *Művészet*, 10. 1911. 416.

⁶⁶ Maurice Denis: A napfény. In: Denis 1983. i. m. 145.



6. kép. Nagy Sándor: „Mester (Rabbi), hol lakol?”, 1902, lappang

sát és végül minden Lírai művet. Kedveli a falfestményszerű műveket, mint a legfelsőbb lényeg bizonyítható létét” – írta Péladan kiáltványa V. pontjában.⁶⁷

Bár Nagy Sándor, aki Körösfői-Kriesch-sel együtt később falkép megrendeléseket is teljesített, elítélte kora vallásos festészetének naturalista, őszintétlen produktumait, de ízlésében nazarénus, preraffaelita maradt. *Mester (Rabbi), hol lakol?* című (1902) festménye Maurice Denis hasonló tárgyú festményével (*Apostolok elhívása*, 1906) összehasonlítva naturalista, plein air munka, s elsődleges célja az új eszmények kimondása. A festményen jobb oldalt látható festőállvány mellett senki nem dolgozik, a művészek két csoportra válva, Tolsztojt hallgatják, illetve Keresztelő Szent János nyomába indulnak. A bal oldali csoport megjelenítésében Nagy Sándor a vallásos festészet ismert toposzát, a Krisztus elhívja tanítványait kompozíciók ismert felépítését alkalmazza. Lyka Károlynak a következőképpen számolt be a kép születéséről: „Három éve, mikor a művészetel meghasonlásban, s az igaz élet kérdésével lelkemben Erdélyben túrtuk a földet egy osztrák, s egy svéd barátommal (szintén festők) s Krisztus tanával foglalkoztunk, szinte meg *kell*t festenem, amint megyünk a Rabbi után, mint hajdan Szt. János két tanítványa, s kérdezzük: „Rabbi, hol lakol?” A háttérbe korunk Szt. Jánosát, az öreg Tolsztoit tettem, s barátaim közül azokat, akik vele foglalkoznak.”⁶⁸

A hagyományos fogalmazás ellenére az új hitek századeleji megfogalmazójának tartotta a korabeli kritika is: „Nem a középkor vallási rajongói ezek [...] A modern ember tépelődő, megkínzott lelke, a mi korunk saját szenvedéseivel él itt” írta a képről Jászi Oszkár.⁶⁹

⁶⁷ Ld.: *Függelék*.

⁶⁸ Nagy Sándor levele Lyka Károlynak. Veszprém, 1902. április 7. MTA BTK MI Adattár, MDK–C–I–17/1335.

⁶⁹ J. [Jászi Oszkár]: Nagy Sándor három képe. *Huszadik Század*, 3. 1902. 409.

Az új eszmékhez új tartalmat váró kritika, elsősorban Fülep Lajos, Denis-hez hasonlóan, az új vallásos festészet megvalósítóját Cézanne-ban látta: „az ő szikla módjára megalkotott monumentális almái és körtéi, citromai és narancsai az emberben ugyanazt az áhítatos és szent érzést keltik, amit Giotto madonnái.”⁷⁰ A képírás megújulása szerint csakis világnézeti alapon történhet.



7. kép. Maurice Denis: Az apostolok elhívása 1906.

Olaj, vászon, 81 x 116 cm, Musée Départemental Maurice Denis, Itsz.: 976.1.328

„Az új törekvésekből két dolog hiányzik: az etikai koncentráció [...] és az új világnézet, melyből az új művészetnek szükségképpen ki kell alakulnia - írta.”⁷¹ Számára Cézanne testesíti meg a keresett megújulást, akiben megvan a „mély és elemi erejű akarás, az anyag felülmúlására irányuló ... állandó erőfeszítés.”⁷²

Eszmeileg egyetértenek; a mű a bensőben, a lélekben rejtőző, általános érvényű idea formába öntésének kísérlete, melynek alapja Nagy Sándor és Fülep Lajos szerint is a szilárd etikai alapokon álló világnézet. A jó művészet kritériuma erkölcsi, társadalmi helyessége. Nagy Sándor

⁷⁰ Fülep Lajos: Mai vallásos művészet. Montecassinói följegyzések. (1913) In: Fülep 1974. i. m. l.: 544.

⁷¹ Fülep Lajos: Magyar festészet. A jövő felé. (1922) In: Fülep 1974. i. m. l.: 374.

⁷² Uo., 377.

életfilozófiájának, életmódjának kulcsa, hogy számára az alkotás az ember természetével, átalakításával, jobbításával való foglalkozás, lelki üdvösséghez vezető út. Messianisztikus jövőképe az egyes ember megváltásán, a saját példaadáson át az emberiség jobbítására való törekvése alapul.

A *Mester, hol lakol?*, ahogy Ferenczy Károly *Hegyibeszéde* (1896), a közösség-formálásról is szól, a művész elhivatottságáról, a példaadás és a tanítás kötelességéről. Összhangban áll Fülöp Lajossal és *Szellem* című folyóirata köré gyűlt filozófusokkal, akik a tudományt is csak eszköznek tekintették az „igazabb élés”, a „szellemi közösség” formálásában. „A megismerés nem öncél többé, hanem út a lélek önteljesedéséhez” – írta Tolnay Károly.⁷³

Az elhagyott festőállvány jelentése nem csak az eszmék fontosságára figyelmeztet, hanem a táblaképfestészet elhagyásának is a jelképe. A megtalált életfilozófia a szecesszió demokratikus művészet-felfogása, a mindenkinek szóló művészet elméletének elfogadása is volt. Az életet műalkotássá tevő esztéta mozgalom elveit az önfejlődésre törekvéssel és a magyar századforduló több gondolkodójához hasonlóan a demokratikus művészet eszmény szolgáltatásával egészítette ki.

Összefoglalóan elmondható, hogy Nagy Sándor írásai a francia művészet szimbolista fordulatának hatását és elméletét tekintve a mozgalomról szóló, 1900 után megjelenő tudósításokat – egyéni interpretációjukat tekintve – messze megelőzték. Szini Gyula 1903-ban publikálta az irodalmi szimbolizmus és dekadencia fogalmáról írt ismertetőjét. A *Magyar Génusz* elnevezésű folyóiratban csevegő, könnyed hangvételű keret történettel ellátott (egy hölgynek írt levél formájában) írásban, versfordításokkal megtűzdelve (Rimbaud *Voyelles* című költeményét például saját fordításban közli) mutatta be a dekadens és szimbolista líra kiemelkedő képviselőit, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Villiers de l'Isle Adam működését.⁷⁴ Ady Endre is ebből a cikkből értesült először az új francia líra jellegzetes vonásairól, kiemelkedő alkotóiról.⁷⁵

A festők, úgy tűnik, megelőzték az írókat, költőket; Mednyánszky László, Rippl-Rónai személyesen is ismerte a szimbolizmus néhány vezető íróját és festőjét. Rippl-Rónai *Emlékezései* szerint, az 1890-es évek második felében részt vett Mallarmé keddjén, s ismerünk tőle a szimbolizmus körébe kapcsolható műveket is, de nem tartozott az elkötelezett szimbolisták körébe.⁷⁶

Nagy Sándorra nem hatott a francia szimbolista mesterek formanyelve, annál inkább az általuk is olvasott írások; a nabi mesterek közül Maurice Denis-t, Paul Ranson-t is megragadó vallásos, misztikus tanok. Hatással volt rá a Rózsakeresztes Csoport elmélete, s az általuk kedvelt mesterek, Puvis de Chavannes, még inkább Jean Delville és a preraffaeliták. Párizsban kialakult esztétikai nézetei inkább csak a gödöllői művésztelep közösségében váltottak ki visszhangot.

Ennek ellenére nem tagadható Nagy Sándor eszméinek, a terminológiában is megmutatózó rokonsága az avantgárd vezérével, Kernstok Károllyal és az 1910 körül fellépő radikális gondolkodókkal. Anélkül, hogy itt mélyebben belemerülnénk az összehasonlításba, könnyen belátható, hogy naturalizmus- és impresszionizmus-ellenessége, valamint metafizikai érdeklődése közös jegynek tekinthető. A gödöllői mestereknél a „tisza tudás napja”, belső élményre épülő, vallásos színezetű fogalom, míg Kernstoknál az értelem napja, a „természet értelmének” keresése eltérő, formaszilárdító törekvésekhez vezető utat jelöl.⁷⁷

⁷³ Tolnay Károly: *Ferenczy Noémi*. Budapest, Farkas, 1934. 4., 10.

⁷⁴ Szini Gyula: *Dekadensek. Magyar Génusz*, 1903. január 4. 5–12.

⁷⁵ Király István: *Ady Endre*. Budapest, Magvető, 1970. I.: 37.

⁷⁶ *Rippl-Rónai József emlékezései*. Budapest, Nyugat, 1911. 130.

⁷⁷ Kernstok 2009. i. m. 290., 291.

Közjáték: Lyka Károly a szimbolikus rajzokról

Nagy Sándor lelkesült programját Lyka Károlynak írta meg, aki megjelentette az általa szerkesztett *Művészetben*. Lyka már 1899-ben, Rippl-Rónai József pasztell-portréiról a szimbolista műveket megillető jellemzést adott: „transzcendens érzések megörökítésének, vízióknak” nevezte őket.⁷⁸ 1903-ban és 1905-ben feltételezhetően Nagy Sándor írásainak, rajzainak, és Körösfői-Kriesch Aladár grafikáinak hatására foglalkozott a szimbolizmussal, mint a magyar művészetben felbukkanó új tendenciával. Az új irány specifikumait a rajzművészet fellendülésével és a stilizáló művészet divatjával kapcsolta össze. A szimbolista rajz nem rögzít természeti jelenséget, de nem is betű szerinti ábrázolása valamely gondolatnak, megítélésének kritériuma sem a tartalom, a benne foglalt eszme milyensége, hanem a művészi kivitel. A „tisztán grafikai erények” döntik el, hogy a művészetnek tekintjük-e.⁷⁹ Fejtegetése a kortárs vonalelméletek, Walter Crane *Line and Form* című (1900) könyvének hatását tükrözi, mely szerint „a puszta vonal is kelthet bennünk bizonyos benyomást: „a nyílegyenes vonal a merevség, a hullámvonal az élet nyughatatlanságát tükrözi bizonyos mértékben” – írta.⁸⁰

1908 körül már a szimbolizmus divatjáról is beszélhetünk mind az irodalomban, mind a képzőművészetben, s megszorodnak a szimbolizmusról szóló elméleti tanulmányok is. Közülük például a képzőművészeti és a költői szimbolizmus különbségének a kérdésével is foglalkozott a filozófus, matematikus Varjas Sándor.⁸¹

Varjas Sándor: A dekoratív rajz mint szimbolikus forma

Varjas írásait Kozma Lajos művészete inspirálta. Kozmával egyetemi évei alatt, a Galilei Körben találkozott. Varjas, aki a szociáldemokrata párt tagja volt, írásainak példáit a szerző baloldali elkötelezettségét osztó író, Révész Béla egyik könyvének Kozma által készített illusztrációiból merítette. Varjas szimbólum-kutatás iránti érdeklődését feltételezhetően befolyásolta, hogy a berlini egyetemen, az 1906/1907-es tanévben Ernst Cassirer előadásaira és szemináriumaira járt.⁸²

Kozma Lajos *Utolsó ábrándok. Melódiák* című albumához írt utószavában a dekoratív és a szimbolikus művészetet azonosként tárgyalja.⁸³ Tagadja a dekorációnak a díszítés fogalmára való leegyszerűsítését, s szembeállítja a dekoratív művészetet az utánzó művészetekkel. Az utánzó művészetek „fogalmakat szemléltetnek”, „eszméket” nem, mivel ezek nem szemléltethetők:

⁷⁸ *Budapesti Napló*, 1899. április 15.

⁷⁹ Lyka Károly: Szimbolikus rajzok. *Művészet*, 4. 1905. 3.

⁸⁰ Uo., 10.

⁸¹ Varjas Sándor (1885–1939) filozófus. 1903 és 1907 között a budapesti tudományegyetemen történelem–latin–görög szakon tanult. Jászberényben, majd Budapesten középiskolai tanár. 1905-ben belép a Magyarországi Szociáldemokrata Pártba. 1911-től az Archimedes szabadkőműves páholy tagja. A Galilei Körben is tevékenykedett. Vezér Erzsébet szerint a Vasárnapi Kör külső tagjai közé számított, s a Szellemi Tudományok Szabad Iskolájában is tartott előadást. Ady Endrével, Bölöni Györggyel és Kernstok Károllyal a Társadalomtudományi Társaság Művészet-Szociológia Szakosztályának a tagja. Az 1910-es években Kant, Bolzano, Husserl és Freud hatása alatt állt. Művészeti cikkeket is írt, az *Athenaeum*, a *Lakás* és az *Urania* című lapokba. 1918-tól egyetemi tanár. 1919-es tevékenysége miatt elítélték. 1922-ben, fogolycserével a Szovjetunióba ment, s korábbi nézeteinek hátat fordítva a marxizmus-leninizmus híve lett. A Vörös Professzura Intézet tanára, majd a moszkvai egyetem matematikai-mechanikai fakultásán dolgozott professzorként. *A Vasárnapi Kör. Dokumentumok*. Összeáll. és bev. Karádi Éva, Vezér Erzsébet. Budapest, Gondolat, 1980.; *Tudással, hittel. Varjas Sándor (1885–1939)*. Szerk. Horváth József. Budapest, ELTE TTK, Filozófiai Tanszák, 1986.; Varjas Sándor: *Válogatott filozófiai tanulmányok*. Budapest, Akadémiai K., 1971.

⁸² Selmeczi József: Adalékok Varjas Sándor politikai és tudományos életrajzához. In: *Tudással, hittel* 1986 i. m. 19.

⁸³ *Utolsó ábrándok. Melódiák*. Rajzolta: Kozma Lajos. Budapest, Világosság, 1908.

az „ideál valami oly képzet, mely jegyekben és ezek hatásának fokában a tapasztalat minden alkotását felülmúlja” – írja.

Varjasnak a *Művészet* folyóiratban közölt cikkei 1908-ban, majd 1909-ben és 1911-ben jelentek meg. Tanulmányait a szép kanti fogalmára, Wundt nézeteire, de elsősorban a korszak lélektani kutatásaira alapozza. Lélektani megközelítését első cikkeiben a Freudra is hatást gyakoroló Theodor Lipps (1854–1914) és Johannes Volkelt (1848–1930) művei inspirálják, 1909-ben írt cikkeiben Christian Ehrenfelsre (1859–1932), a Gestaltphilosophie megalkotójára hivatkozik, 1911-ben pedig már a freudizmus hatása a döntő. A régi „metafizikai aesthetikával” (többek közt Fischer, Köstling, Zimmermann nevét említi) szakító és „psychologistikus aesthetika” fogalmát bevezető elméletírók módszerét követi, akik a szépség születésének kutatását állították középpontba.⁸⁴ Módszerét genetikus, „empirikus pszichológiai magyarázatnak” nevezi, azaz „keletkezés-magyarázatnak”, mely „az érzetek és érzések fiziológiai parallelizmusán” alapul.⁸⁵ Az esztétika tárgyaként meghatározott érzést független tartalomként, a megérzést „reális létezőként”, az individuumban „egy »itt és most« végbement folyamatként” határozza meg.⁸⁶

1908-ban írt tanulmányában a szimbolizmus örök voltát hangsúlyozza, mely „titkos és mély művészi forrás a lélekben”, „immanens birtoka a léleknek”.⁸⁷ Az „emberek képalkotó fantáziája” forrásának és „műalkotónak” is tartja, melyet egyrészt a lélektan, másrészt az esztétika felől közelít meg. Körösfői-Krieschnek szintén a *Művészet* 1908-as, egyik korábbi számában írt cikkében a szimbólumokat szintén az „emberi lélek produktumainak” tekinti, melyek „évmilliók evolúciójának lényegét hordozzák magukban”. Nagy Sándorhoz hasonlóan, Varjassal szemben, transzcendens tartalmúaknak tartja őket: „az emberiség öntudatán túl is létező igazságokat fejeznek ki”.⁸⁸

Mindhárman szembeállítják a tapasztalatból származó, valamely egyedi tárgyat reprezentáló szemléleti, azaz konkrét művészetet a fogalmi, azaz eszmét ábrázoló művészettel. Varjas az utóbbiba sorolja a társadalmi, történeti, erkölcsi problémák megjelenítését, melyeknek „képük” nincs. Körösfői-Kriesch a mítoszokkal azonosítja a szimbolikus művészetet, Varjas nem korlátozza eszmei tartalmukat.

Mivel Varjas értelmezése szerint egyedül a szimbolikus művészet köréből zárható ki minden konkrét tárgy, „közkép” ábrázolása, a szimbolizmus nem lehet más, mint a fogalmak művészete, azaz szimbolikus művészet „a gondolatok érzékitésére az egyetlen adekvát művészet” olyannyira, hogy a dekorativitás és a szimbolizálás közé egyenlőségjelet tesz. Aurier Gauguin művészetéből levezettet művészeti elveivel összhangban, a szimbolikus művészet megkülönböztető vonásának tekinti a dekorativitást, amelyet a „fogalom szimbolizálásaként” határoz meg. „Csupán egy művészet van, mely szimbólumok számára való: a dekoratív. Ez nem utánozza az életet. Maga is absztrakció úgy a valósághoz, mint a színes képekhez viszonyítva.”⁸⁹ Elméletét Aurier szimbolizmus-meghatározásával összevetve kitűnik, hogy teljességgel hiányzik belőle a francia szimbolizmusnak a látható és láthatatlan összefüggését hirdető misztikus tanítása.

1909-ben és 1911-ben írt tanulmányaiban elsősorban a szimbólum és allegória közötti különbségeket elemzi, valamint a költői és festészeti szimbolizmus eltérő vonásait. Arra a konklúzióra jut, hogy minden szimbólum allegória, de allegorikus tartalma nem tekinthető a szimbólum lényegének. Meghatározása szerint az allegória „olyan tárgy, mely [...] különbözik az allegorizált eszme tárgyától és kapcsolatuk asszociatív jellegű”. Fortuna-ábrázolásokat hoz fel pél-

⁸⁴ Varjas Sándor: Az aesthezi alapproblémája. *Művészet*, 8. 1909. 147. [továbbiakban: Varjas 1909a.]

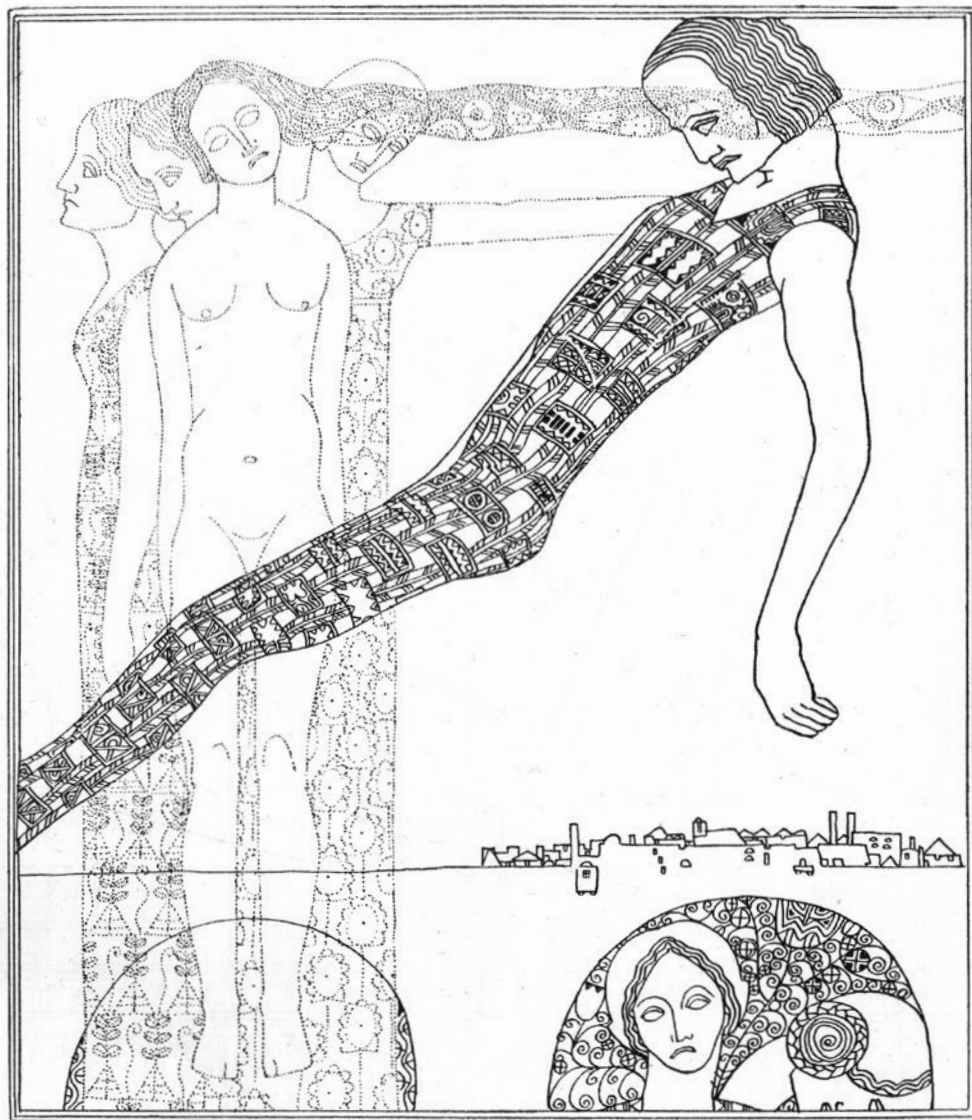
⁸⁵ Uo., 155.

⁸⁶ Uo., 159.

⁸⁷ Varjas Sándor: A szimbolikus művészetről. *Művészet*, 7. 1908. 366., 367.

⁸⁸ Körösfői 1908. i. m. 191.

⁸⁹ Varjas 1908. i. m. 370.



8. kép. Kozma Lajos: Májusi este. Illusztráció Révész Béla: *Találkozás Hamupipőkével* című kötetéhez. Budapest, Singer és Wolfner, 1909

daként, akit általában „szép erős nőként” ábrázolnak, mely a „létezés egész más fajtájába tartozik, mint az allegorizált, ti. a szerencse.” A két elem nem homogén, egymással szubordinációs viszonyban van.⁹⁰

Mind az allegória, mind a szimbólum esetében „a jel és a jelzett között hasonló vagy egyező tulajdonságok vannak” – írja. De az allegóriát a szimbólumnál „egy emelettel kisebbre konstruált épületnek” tartja, amely hasonlósági asszociációkon alapszik, szemben a szimbólummal, melyben egy általunk is ismert, átélt képzetre ismerhetünk.⁹¹

⁹⁰ Varjas Sándor: A költői és festészeti szimbolizmusról. *Művészet*, 8. 1909. 303.

⁹¹ Varjas 1909b. i. m. 310.

1911-ben írt tanulmányában tovább finomítja a különbségek elemzését: az allegóriában mind a két tárgy előttünk van, míg a szimbólumban csak egy tárgy jelenik meg két különböző, „pszichológiai jellegű képzetben percipálva: egyik szemlélet, a másik a fogalom” – írja.⁹²

A szimbólum nem „reális történet”, vagy „létező tárgyat” ábrázol, s kapcsolatuk sem a „természet rendjét” követi, hanem olyan tárgy, amely „alkotórésze valamely általánosnak.” „Benne a lét törvényei mintegy fel vannak függesztve.”⁹³ Általános tartalma miatt tartotta Varjas a dekoratív, absztrakt rajzot szimbolikus tartalmak közlésére alkalmasnak.

Kiemeli a látott tárgy és az általa felkeltett eszme közötti különbséget, bár ennek szubjektivitása nem kap olyan jelentős hangsúlyt, mint a francia elméletíró szövegében.⁹⁴ Pontokba szedi az intellektuális megközelítés lépcsőfokait: az első, a régebbi tapasztalatok emlékképe, a második, a költői vagy képzőművészeti tárgy, „direkt szemlélete és végül a kettő hasonlóságáról való szemlélet.”⁹⁵ Jóllehet a szimbólum a lélekben mindig létezett, de eszméket ábrázoló jellegéből következik, hogy művészeti megvalósulása csak magas kultúrákban lehetséges.⁹⁶

Varjas szimbólum-meghatározásában matematikai levezetést is alkalmaz, az érzelmek variációinak és fokozatainak kapcsolatát képletekbe foglalja.⁹⁷ Konkrét példaként pedig Kozma Lajos Révész Béla *Találkozás Hamupipőkével* című kötetéhez készített illusztrációit választja.

A Gustav Klimt erotikus tartalmú műveinek a hatását tükröző Kozma-grafikákon lebegő, térben úszó figurákat látunk. Ornamentekkel gazdagon beborított és üres felületek váltakoznak, s a Klimt által kedvelt spirál motívumot is gyakran alkalmazza. A szerkezet erősen strukturált, figuráit általában oszlop- és körformákba fogja, mely Josef Hoffmann geometrizáló rajzait is emlékeztetbe idézi.

A *János pap* című című novellát és a hozzá készült Kozma illusztrációt a gondolati és érzelmi átvitel megtestesüléseként elemzi. Leírása szerint a „fénytű nő” felett lebegő János papot látjuk, amint álmodik.⁹⁸ A novícius főhős zavart lélekállapota a szexuális vágy társadalmi konvenció miatti, ez esetben papi hivatásából következő elfojtásából fakad. „János papnak és tán mindenkinek a tudata ketté van hasadva. Nappal más lakik benne, más egyéniség, mint éjjel. A nappali racionális, az éjjeli irracionális.”⁹⁹ A téma más szerzőknél is megjelent, például Babits Mihály *Gólyakalifa* című regényének hőse is kettős élete miatt szenved.

Kozma illusztrációja Varjas interpretációja szerint a „visszaszorított szexualitást” ábrázolja, mely a „primär kielégülés helyett”, „szekundär pályákon” megy végbe.¹⁰⁰ Az elemzett kép „szimbolizált” tartalmának egyértelműen a szexualitás elfojtását tekinti, s Christian Ehrenfelsre (1859–1932) a Gestaltphilosophie megalkotójára, Freud egyik előfutárára hivatkozva Kozma rajzában a filozófus eszméinek illusztrációját látja.¹⁰¹ Itt, ahogy általában a szimbolikus ábrázolás esetében „egy képzetben nem ezen képzet tárgyát, hanem egy másik képzet tárgyát” látjuk. Az általános képzet-

⁹² Varjas Sándor: A költői és festészeti szimbolizmusról. Művészet, 10. 1911. 215. [továbbiakban: Varjas 1911a.]

⁹³ Uo., 218.

⁹⁴ Uo., 218.

⁹⁵ Uo., 119–220.

⁹⁶ Uo., 218.

⁹⁷ „A szimbólumnál a k-ban”, azaz átvezető funkciójú tárgy segítségével „megéljük az a-t”, azaz az egyes tárgyat, mely „alkateleme azon T-nek, melyről K képzetben tudunk” (A „T” az általános tárgyát, a „K” az általános képzetet jelenti). Varjas 1909b. i. m. 311., 310.

⁹⁸ A novella címe nem *János pap*, hanem *Májusi este*. In: Révész Béla: *Találkozás Hamupipőkével. Révész Béla új novellái Kozma Lajos rajzaival*. I–II. Budapest, Singer és Wolfner, 1909. 101–103.

⁹⁹ Varjas 1909b. i. m. 308.

¹⁰⁰ Uo., 308.

¹⁰¹ Christian Freiherr von Ehrenfels (1859–1932) osztrák filozófus, a Gestalt pszichológia megalapítója. ld.: Über Gestaltqualitäten. *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*, 14. 1890. 249–292

ben egy másik, konkrét, a vizsgált alkotásban megjelenített képzetre ismerünk. Az adott példában, a rajzon látható János pap álmát megjelenítő kép, elemzése szerint, általánosabb gondolathoz, a szexualitás elfojtásának társadalmi okaihoz vezet el.¹⁰²

Varjas a konvenciókra épülő allegóriát elvont és alacsonyabb rendű fogalomnak tartja. Az ókortól élő, a fogalmakat, képzeteket életszerűen megjelenítő művészet, azaz az allegorikus-mitikus hagyomány végét nyilatkoztatja ki, amikor az esztétikum területén az eszmék, az intellektuális tartalmak megjelenítésére csak az új dekoratív-szimbolikus kifejezést tartja megfelelőnek. A korábbi megszemélyesített, antropomorf szimbólumokkal szemben (istenek, allegóriák) az eszmék vizuális formába való megjelenítésének szerinte egyedül a dekoratív, elvont művészet felel meg.

A szimbólum szerinte azáltal is elválik az allegóriától, hogy érzelmek kifejezője. A művészi érzés nem energia-feleslegből születik, hanem a tudat természetének köszönhető. Az átlagemberrel szemben a művész észreveszi a másoknál tudattalanul maradó érzések erejét. A szimbólum-ézés esztétikailag univerzális, mindenkiel összekötő érzés: „elmerülés” az „eszthezisben”, amikor „tisztá világszemmé”, a világ lényegét átérzővé válunk.¹⁰³ Az univerzalitás érzékeltetését elsősorban az építészetben látja, mert szimbolikája a „kozmozgikus erőfeszülések képe”, amely „antropomorf módon” érzett tömeg- és anyagfelhasználással valósul meg.¹⁰⁴

A Művészetben közölt utolsó tanulmányában kísérletet tesz Freud művészetre vonatkozó írásainak, megjegyzéseinek összegyűjtésére és „kiegészítésére”.¹⁰⁵ Kiemeli Wilhelm Jensen *Gradi-va* című novellájának freudi elemzését, melyben Freud felfedezte, hogy a művész intuíciójából született betegség-leírás és az orvos pszichológiai analízise azonos lehet. Az író e szerint a „saját lelkében levő tudattalan” hű kifejezője.¹⁰⁶ Varjas tehát, Freud nyomán, a művészetben a lélek tudattalan működésének kifejeződését látja.

Az alkotók feladatát is vele ellentétes célok kitűzésében határozza meg. Mivel az írók, festők nem nyomják el, hanem megfogalmazzák a lelki konfliktusokat, új, sokkoló érzelmeket, gondolatokat váltanak ki a közönségben is: „teleologikus szerepet töltenek be, amikor az emberiség patogén hatású elemeit kiemelik a tudattalanból [...] és bátran a tudatcentrumba állítják”.¹⁰⁷ A művész maga nem válik beteggé, mivel nem szorítja ki az erkölccsel vagy a társadalmi elvárásokkal ellentétes vágyképét, s fantáziájában a vágy megvalósul.

A művészetpszichológia később külön kutatási ággá fejlődött egyik kísérleti módszerét alkalmazva Varjas az érzelem és forma közötti kapcsolatokat az izommozgás és a rajzolás közötti kapcsolatok kifejtésével elemzi. A szépség és izommozgás közötti kapcsolatot Friedrich Theodor Visser (1807–1887) beleérzés-elméletére alapozza, amely kedvenc szerzőjére, Lippsre is jelentős hatást gyakorolt. „Szép az a vonal, amelynek izominnervációja »Einfühlung« alkalmával örömet kelt bennünk a felett, hogy az Einfühlung sikerült” – írja.¹⁰⁸

Az alkotói folyamatban a legfontosabbnak a beleérzést tartja (Varjas végig az Einfühlung szót használja), mellyel különböző mozgásokat utánoz. „Amikor izmaink megfeszülnek, egy

¹⁰² Varjas 1909b. i. m. 308.

¹⁰³ Varjas 1911a. i. m. 226. Az ind filozófia fogalmának alkalmazása a kortárs irodalomban is gyakori, csak Babits Mihály *Én is Shaw Caesarjáról beszéllek* című írását idézném, amelyben a kor ízlését követő, könnyed „saltimbanque” típusú művészt, azaz Shaw-t, szembeállítja a „nagy művésszel”, aki a „különbségeket örömmel, szenvedéllyel kereső világszem” alkotója. Figyelő. *Nyugat*, 2. 1909. I.: 8.

¹⁰⁴ Varjas Sándor: Freud elmélete az esztétika keletkezéséről. *Művészet*, 10. 1911. 334. [továbbiakban: Varjas 1911b.]; Varjas Sándor: *Az álomról. Freud álomelmélete*. Budapest, Athenaeum, 1913.

¹⁰⁵ Varjas 1911b. i. m. 321–322.

¹⁰⁶ Uo., 323.

¹⁰⁷ Uo., 326.

¹⁰⁸ Uo., 331.

megfeszített húr élménye támad fel bennünk. Ez a vonalszerű tovaterjedés képezi forrását a vonaldekorációnak.¹⁰⁹ A kéz, minden konvenciótól szabadon, a művész érzéseit, belülről fakadó élményeinek rögzíti.

Lyka Károly is egyik cikkében a művész változó hangulatait, érzelmeit kifejező vonalat tartja a szimbolikus rajz lényegének. A rajzoló kezét az érzés vezeti, ez dönti el, hogy vastagabban vagy vékonyabban húzza-e a vonalat. Nem véletlen, hogy számos századfordulós album bevezető rajzként régi szimbólummal, egy rajzoló kezét ábrázoló képpel indul. (ld.: Tichy Gyula *Egy tusos üveg meséi*).

A rajzolás folyamatát Lyka is fiziológiai jelenséggént írja le: a művész a lelki dinamikát mozgásdinamikává, a pszichés vonatkozásokat művészeti formává, méghozzá speciális művészeti formává, dekoratív rajzzá alakítja. A művész a rajzolás során mozdulatában, testtartásában is követi modelljét.¹¹⁰ Lyka szerint az erkölcsi, szociális, bölcséleti gondolatot megfogalmazó szimbolista alkotások esetében is a művész a gondolat magas hőfokán kezd rajzolni, munkájában így a „hit rendíthetlensége” válik láthatóvá.¹¹¹

Varjas a tárgy nélküli, azaz a dekoratív vonalban a tudattalan megjelenítését is látja, azaz a rajzolás a nemi aktust helyettesíti. Elképzelése szerint a tudattalanba visszaszorított érzések, például „nagyon erős testi jellegű [...] vágy” teljesülését „anticipáló” vagy „pótló” mozdulatok során születnek a dekoratív vonalak. „A dekoratív vonal a láthatatlannak a fényképe, emléke a tudattalanba került inkompatibiliáknak, kompromisszuma a racionális és pudiciózus tudatvilág és a kiszorított, de féltelen és meg nem semmisíthető ösztönöknek”, vagyis a dekoráció „kiszorított presexualitás.”¹¹²

Az esztétikai nézeteit tekintve Nagy Sándorral és Freuddal egyaránt rokonítható Csáth Géza szerint is a nagy műve az alkotót magát jelenítik meg, a művész lelki életét, emlékeit, gondolatait, asszociációit mutatják be. „Az alkotó kéz nem a valóságot és nem is a látottakat ábrázolja, hanem főképp azt, hogy mi minden történhetett ott benn: míg az erő az érzékektől az ujjakig eljutott.”¹¹³

Varjas szerint, Freudnak köszönhetően, a kritikus, a műértő racionális, természettudományos érvek alapján dolgozhat, úgy hitte, megvan a minden titkot feloldó kulcs. A műtárgy elemzéséhez „nem kell egyéb, minthogy az ember az orvos szerepét vegye fel és önmagát vagy másokat analizáljon.”¹¹⁴

Az orvos és az író szerepét személyében egyesítő Csáth Géza működése tökéletesen megfelelt ennek az ideálnak. Sassy Attiláról írt, említett tanulmánya az rajzoló egyéniségét már-már érzéki, testi valójában ragadja meg: „az írás, rajzolás, festés, komponálás annyira személyes, merem mondhatni testi szükséglet, mint az evés, ivás vagy az alvás.” Csáth a virágporzók végére rajzolt pontokat a „gondolat eredeti elemeinek” látja, melyeket a rövidlátók látnak, vagyis alkotója „testi motívumot” is beleszórt a rajzba, s szimbólumai nagy részét is mint a szexualitásra utaló motívumot elemzi.¹¹⁵ Csáth és számos művész személyes tragédiája azonban arra utal, hogy az érzékek mesterséges kiélezése, stimulálása során az analízist végző maga is beteggé válhat, de ez már egy következő dolgozat témája.

¹⁰⁹ Uo., 331.

¹¹⁰ Lyka Károly: *A rajz. Művészet*, 2. 1903. 162., 159.

¹¹¹ Lyka 1905. i. m. 7.

¹¹² Varjas 1911b. i. m. 331., 334.

¹¹³ Csáth 1910. i. m. 113, 109.

¹¹⁴ Varjas 1911b. i. m. 334.

¹¹⁵ Csáth 1910 i. m. 108., 114.

FÜGGELÉK

I.

G.-Albert Aurier: A szimbolizmus a festészetben: Paul Gauguin¹¹⁶

„Mit gondolsz, mit felelne az ilyen ember, ha valaki azt mondaná neki, hogy előbb csak üres semmiségeket látott, most azonban, mivel a létezőhöz közelebb van, s nagyobb mértékben létező dolgok felé van fordítva, sokkal helyesebben lát; [...] és azt hinné, hogy az előbb látott dolgok sokkal igazabbak voltak, mint amelyet most mutatnak neki?”¹¹⁷

Messze, nagyon messze, egy mesebeli dombon, amelynek talaja ragyogó cinóbervörös, folyik Jákob és az angyal bibliai harca.

Mialatt a legenda két óriása, akiket a távolság pigmeusokká változtatott, csodálatos harcukat vívják, érdeklődő és naiv nők nézik őket, akik valószínűleg nem sokat értenek abból, ami ezen a mesebeli bíborvörösre festett dombon történik. Parasztasszonyok. Széles fehér főkötők szétterülnek, mint a dolmányos sirály szárnyai, vállkendőik tarkabarkaságáról és ruháik formájáról, karakóikról¹¹⁸ felismerhető, hogy bretonok. Viselkedésük tisztelettudó: ezekhez az egyszerű, nyílt arcú teremtésekhez egy vitathatatlan és tisztelt hang közvetíti a különleges, kissé fantasztikus mesét. Oly csendes a figyelmük mintha templomban lennének, olyan áhítatos, térdet hajtó, annyira istenfélő a viselkedésük; mintha templomban volnánk, tömjén és ima hulláma repked fehér főkötőjük között, és egy idős, megbecsült pap hangja száll a fejük körül... Igen, kétségtelenül, egy templomban vagyunk, valamelyik szegény kis breton város valamelyik szegény templomában... De hol vannak a penészes és megzöldült pillérek? Hol vannak a tejfehér falak a Kálváriát ábrázoló jelentéktelen színes nyomatokkal? Hol van a fenyőfa szószék? Hol van a prédikáló öreg plébános, akinek hallható, bizonyosan hallható, mormoló a hangja? Hol van mindez? És ott lent, távol, nagyon távol, miért bukkan fel az a mesebeli domb, amelynek talaja ragyogó bíborvörös?...

Ó, hiszen azért, mert a jó breton parasztasszonyok szemében és lelkében a penészes és megzöldült pillérek és a tejszínű falak és a kis színes Kálvária litográfia és a fenyőfa szószék és a prédikáló öreg pap már jó ideje mind megsemmisültek! ... Milyen csodálatosan megható a hanghordozása, milyen ragyogó, élénk az előadása, kiválóan alkalmazkodik a bumfordi hallgatóság bárdolatlan füléhez, amelyet ez a hebegő falusi Bossuet megtalált. A környező valóság köddé vált, eltűnt; felidézője maga is elmosódottá vált, és most csak a Hangja, szegény, öreg, szárnalmas hebegő Hangja érzékelhető, a Hangja váltja ki a fehér főkötős parasztnők naiv és vallásos áhítatát, ez a Hang, ez a falusiasan fantasztikus vízió bukkan fel távol, nagyon távol, ez a Hang, ez a mesebeli domb, amelynek földje bíborvörös, ez a gyermeki álom-ország, ahol a pigmeusokká változtatott bibliai óriások vívják kemény és csodálatos harcukat....

Tehát, Paul Gauguin e csodálatos vászna előtt, amely igazán megvilágítja a Költemény títelt, a primitív emberiség boldog óráit, amely az Álom, a Misztérium és a szimbolikus fátylak ki-mondhatatlan varázsát idézi, amelyet az egyszerű kezek csak félig emelnek fel, s amely a jó olva-

¹¹⁶ A szöveg eredeti lelőhelye: Részletek G.-Albert Aurier következő munkájából: Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin. *Mercure de France*, 1891. Tom. 2., No. 3. 155–158., 162–165. A fordítás ellenőrzéséért köszönetet mondok Dr. Kovács Ilonának.

¹¹⁷ Platón: Állam. In: *Platón összes művei*. Budapest, Európa, 1984. II.: 457. VII, 515d. (Szabó Miklós fordítása)

¹¹⁸ Bő ruhaderék.



9. kép. Félix Vallotton: Albert Aurier portréja, 1898.
(Rémy de Gourmont: A maszkok könyve II. kötet)

sónak megoldja a lehetséges vallások, a politika, a szociológia örök pszichológiai problémáját, amely végül megmutatja a Kiméra bűvölő bájitala által megszelídített kegyetlen őslapot. E rendkívüli vászon láttán egy Détaillé (biztos érték) vagy Loustaunau (később értékes lesz) festményeivel teletömött galériájával hivatkozó zsíros, Prudhomme-szerű bankár bizonyosan, de még az olyan jó hírű, intelligens és a fiatalos merészséget kedvelő amatőr is, aki elfogadja a pointillisták bátorságát, így kiált fel:

– Nahát, ezt már nem ... Ez túl erős! ... A Ploërmel-i breton nők főkötői és vállkendői, és e századvég egy festményen, melynek a címe *Jákob harca az angyallal*! Kétségtelen, hogy nem vagyok reakciós, elfogadom az impresszionizmust, és csak az impresszionizmust fogadom el, de ...

És ki mondta magának, kedves uram, hogy impresszionizmusról van szó?

Talán valóban elérkezett az a pillanat, amikor el kell oszlatnunk a félreértést, amelyet kétségtelenül az *impresszionizmus* szó teremtett, és amellyel rendkívüli módon visszaéltek.

A közönség számára – értem ezen azt a kisszámú, hozzávetőleg intelligens közönséget, aki még foglalkozik a Művészettel, ezzel az anakronisztikus haszontalansággal, tudjuk, csak két fajta festő létezik: az akadémikus, azaz akik, akik illő módon tanultak, diplomások és a Bonaparte utcai művészeti fakultás¹¹⁹ által hitelesített hivatalos szépséggel kereskednek, kereskedők módjára: antik, modern vagy más modorban, a kormány által szabadalmazott garanciával – másrészt, az impresszionista festők, vagyis mindazok, akik fellázkodtak a bulvár kritikusok ízlése és az iskolás formalitások tudatlanságával szemben, és vették maguknak azt az arcátlan szabadságot, hogy ne utánozzanak senkit.

Igazán jó volna, ha ez az elnevezés mást jelentene. Sajnos, tágan értelmezve, egy irányt, méghozzá pontos irányt jelent, mely kétségtelenül félrevezeti a közönséget. Ez a szó: „impresszionizmus”, valójában, akarva-akaratlanul, egy érzéki benyomásra alapozott esztétikai programot sugall. Az impresszionizmus nem lehet más, mint a realizmus egy változata, egy finomított, spiritalizált, dilettantizált realizmus, de még mindig realizmus. A kitűzött cél továbbra is az anyag utánzása, talán nem tiszta formájában, saját színében többé, hanem észlelt formájában, észlelt színében, ez a pillanatnyi benyomás lefordítása, a gyors szubjektív szintézis minden torzításával. Pissarro úr és Claude Monet bizonyosan máshogy fejezik ki a formákat és a színeket, mint Courbet, lényegileg ugyanúgy, mint Courbet, sőt még inkább, mint Courbet, csak a formát és a színt fejezik ki. Művészetük *szubsztrátuma* és végső célja az anyagi dolog, a valós dolog. A közönség tehát az „impresszionizmus” szót kimondva, végzettszerűen egy különleges realizmus homályos programjához, olyan művekhez jut el, amelyek *semmi másnak*, csak a *kizárólagosan érzéki impresszióknak*, benyomásnak a hű kifejezői. Ha például független festők heterogén csoportjában találná magát,

¹¹⁹ A francia Képzőművészeti Egyetemről, az akadémiáról (École nationale supérieure des beaux-arts) van szó, mely a rue Bonaparte 14. sz. alatt működött és működik ma is.

akiket a tárgyalt címmel jelöltek, a néhány, különböző művészeti utat képviselő, elkötelezett művésszel szemben ez az örök és naiv katalógusokat imádó, jó közönség az ellenkezőjét látná, s majdnem biztos, hogy egy kukkot sem értene belőle, és már látom is, ahogyan – mindenható vállát megvonva – gúnyosan röhög:

– Micsoda hülyeség! ... Hiszen ez az impresszionizmus olyan benyomásokat fest nekem, amelyeket senki más nem tud átérezni.

Nem ez lehet-e véletlenül a Gauguin képe előtti szitkozódások magyarázata, melyről az előbb beszéltünk, s melyet az előbb említett, „jó hírű, intelligens és a fiatalos merészséget kedvelő amatőr bohóc, aki elfogadja a pointillisták bátorságát is”, hangoztat? ...

Bárhogy legyen is, ma az irodalomban, lassan ez evidenssé kezd válni, a naturalizmus agóniájának vagyunk a tanúi, tehát idealista, sőt misztikus ellenhatás kibontakozásának vagyunk a tanúi. Csoda lenne, ha a képzőművészet ne mutatna hasonló fejlődési irányt. A *Jákob harca az*



10. kép. Paul Gauguin: Vízio mise után (Jákob és az angyal harca), 1888.
Olaj, vászon, 73 x 92 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland

angyallal, melyet a tanulmány bevezetéseként próbáltam leírni, azt hiszem, eléggé tanúskodik arról, hogy ez az irány létezik, és meg kell érteni, hogy ez új irány elkötelezett festőinek érdeke, hogy az abszurd módon rájuk ragasztott „*impresszionista*” jelzőtől megszabadítsák őket. Ez a kis elmélkedés a szavakról, látszólag talán nevetségesnek tűnik, mégis fontosnak tartom: a mindenható publikum, aki gyógyíthatatlan szokása szerint, – ki ne tudná – ítéletet mond a művészetekről, a dolgokat csak a nevükről ítéli meg. Tehát kitalálunk egy új, izmussal végződő szót (olyan sok van már, hogy fel se tűnik) az újonnan jötteknek, élükön Gauguin-nel: *szintetista*, *ideista*, *szimbolista*, ahogy tetszik, főként azért, hogy végre lemondjanak az impresszionizmus általános ostoba használatáról, s ezt a megnevezést szigorúan azon festőknek tartsák fenn, akik számára a művészet csak a művészi érzéseinek és benyomásainak a lefordítása.

[...]

Tehát, végül összefoglalva és befejezve, a műalkotás, ahogy számomra a leginkább logikusnak tűnik, a következő:

1. *ideista*, mivel egyetlen eszménye az Eszme kifejezése kell legyen;
2. *szimbolista*, mivel ezt az Eszmét formákon keresztül kell kifejezze;
3. *szintetista*, mivel ezeket a formákat és jeleket általánosan érthető módon írja le;
4. *szubjektív*, mivel a tárgyat sohasem fogja tárgynak tekinteni, hanem a tárgy által felfogott eszme jeleként;

(következésképpen) *dekoratív*, mivel a dekoratív festészet, ahogy azt az egyiptomiak és feltételezhetően a görögök és a primitívek értették, nem más, mint egyszerre szubjektív, szintetista, szimbolista és ideista kifejezőmód.

Márpedig, fontolóra kéne venni, hogy a dekoratív festészet tulajdonképpen az igazi festészet. A festészet csak azért született, hogy az emberi építmények megszokott falait gondolatokkal, álmokkal és eszmékkel díszítse. A táblakép csak logikátlan finomítás, melyet a dekadens civilizációk fantáziájának vagy kereskedelmi szellemének kielégítésére találtak ki. A primitív társadalmakban az első festészeti kísérletek csakis dekoratívak lehettek.

Ez a művészet, amelyet a fentiekben megpróbáltunk legitimizálni és jellemezni, ez a művészet, amely bonyolultnak tűnhetett, és amelyet bizonyos kritikusok szívesen széteső művészetként kezelnének, végeredményben az egyszerű, spontán és ősi művészet formulájára vezethető vissza. Ez tehát az alkalmazott esztétikai okfejtések pontosságának a kritériuma. Az ideista művészet annyira paradoxnak tűnik dekadens és minden kezdeti megvilágosodást elfelejtő civilizációink számára, hogy elvont és bonyolult érvelésekkel kellett igazolni, kétségtelenül valódi és abszolút művészet, mivel teoretikus szempontból legitim; sőt, alapjában a primitív művészettel azonos, azzal a művészettel, melyet az emberiség első korszakának ösztönös zsenije fedeztek fel.

De ennyi az egész? Nem hiányzik-e még néhány összetevő az így értelmezett művészethez, hogy igazán művészet legyen?

Ez az ember, aki született zsenialitásának, erényeinek köszönhetően, a természet előtt állva, minden tárgyból ki tudja olvasni elvont jelentését, ősi és aktuális eszméjét, ez az ember, aki intelligenciája és alkalmassága folytán a tárgyakkal, mint egy fenséges ábécével tud bánni, hogy kifejezze az Eszméket, melyektől a megvilágosodást kapta, ettől vált valóban abszolút művésszé? Művész lenne?

Nem inkább egy zseniális tudós, egy rendkívül jó tollú, aki matematikus módjára le tudja írni az Eszméket? Nem inkább bizonyos értelemben az Eszmék algebristája, és műve csupán egy csodálatos egyenlet, vagy inkább egy képirásos oldal, mely az antik Egyiptom obeliszkjeinek hieroglifáira emlékeztet?

Igen, kétségtelenül, a művész, ha nincs más lelki adottsága, nem, több megértő kifejezőnél, a megértés, kiegészülve a *kifejezés hatalmával* elég, hogy létrehozza a tudóst, de nem elég

ahhoz, hogy művész legyen. Hogy valóban méltó legyen erre a szép nemesi címre, melyet anyyira beszenyezett mai ipari korunk, a megértésnek a hatalmához egy még magasabb adottság kellene, az *érzékenység* adottságáról beszélek, nem arról az érzékenységről, melyet a lények és a tárgyak illuzórikus, szenvedélyes kombinációi előtt mindenki érez, nem arról, amit a zenés kávéházak énekesnői és az ízléstelen színes nyomatok gyártói ismernek, hanem a transzcendentális érzékenységről, amely oly nagy és oly nemes, hogy az absztrakciók változékony, hullámzó drámája előtt megremegteti a lelket. Ó! Milyen kevesen vannak, akiknek teste és szíve a Lét látványától és az Esmék tisztaságától elérzékenyül. Mégis ez az adottság a *sine qua non*, a szikra, melyet Pygmalion kívánt Galatheájának ez a megvilágosodás, az arany kulcs, a Démon, a Múza ... Ennek az adománynak köszönhetően, a szimbólumok, azaz az Esmék a homályból felbukkanak, megelevenednek, és nem a mi jelentéktelen, esetleges életünket élik, hanem egy káprázatos életet, amely maga a lényegi élet, a Művészet élete, a Lét létezése.

Ennek a lelki adottságnak köszönhető, hogy végül a teljes, a tökéletes művészet létezik.

Ilyen a művészet, mely álommal vigasztal, ilyen a művészet, melyet szeretek elképzelni, miközben szálnalmas vagy bectelen művészkedéssel létrehozott tárgyak között, melyek elárasztják industrializált kiállításainkat, kell sétáljak. Ilyen az a művészet is, hiszem, ha csak nem interpretáltam rosszul művének gondolatát, amelyet siralmas és korhadt hazánkban létre akart hozni ez a nagy, primitív és kicsit vad lelkű zseniális művész, Paul Gauguin.

Műve máris csodálatos, nem tudom leírni, sem elemezni itt. Megelégszem azzal, hogy megpróbáljam jellemezni és a legitimizálni azt a nagyon is dicsérhető esztétikai koncepciót, mely, úgy tűnik, ezt a nagy művészt vezeti. Valóban hogyan lehet szavakkal szuggerálni mindazt, ami kifejezhetetlen, az Esmék óceánját, amit a tisztán látó szem ezekben a mesteri vásznakban, mint a *Kálvária*, a *Jákob harca az angyalal*, a *sárga Krisztus*, a Martinique-i és Bretagne-i csodás tájképek, megsejthet, amelyekben minden vonal, minden forma, minden szín az Eszme szava. Ezen a fenséges *Olajfák hegyén*, ahol a rótt hajú Krisztus tragédiája helyszínén látható, úgy tűnik, az álom kimondhatatlan fájdalmait siratja, a kimérák agóniáját, a jelentéktelenek árulását, a való és az élet és talán a túlvilág hívságát ... Hogyan mondható el ennek az ironikusan megszövegezett domborműnek – *Legyetek szerelmesek és boldogok lesztek* – faragott filozófája, melyen minden Bujaság, a hús és a gondolat minden harca, a szexuális gyönyör minden fájdalma vonaglik, úgyszólván a fogát csikorgatja? Hogyan idézzük fel másik domborművét – *Legyetek titokzatosak* –, mely az ezoterizmus tiszta örömeit, a titok gyötrő fejtöréseit, a problémák erdeinek fantasztikus árnyait dicsőíti? Végül, hogyan lehet elmesélni ezeket a különös és barbár kerámiákat, melyekbe a fenséges fazekas több lelket, mint agyagot gyúrt?

És mégis, arra kell gondolnunk, hogy bármennyire felkavaró, mesteri és csodálatos is ez az életmű, kevés ahhoz hasonlítva, amit Gauguin egy másik civilizációban teremteni tudott volna. Gauguin, ismételnünk kell, ahogy minden ideista festő, mindenekelőtt díszítő művész. Kompozíciói alig férnek el a vásznak szűkös terében. Néha kísértést érzünk, hogy hatalmas freskók töredékeinek tekintsük képeit, és majdnem mindig úgy tűnik, rögtön szétfeszítik a kereteket, melyek indokolatlanul határolják őket! ...

Hát igen, agonizáló századunkban csak egy, talán két nagy díszítő művésztünk van, Puvis de Chavannes-t is beleértve. Bankárokból és műszaki emberekből¹²⁰ álló ostoba társadalmunk megtagadja, hogy ennek a ritka művésztnek nemhogy egy palotát, de egy apró nemzeti viskót adjon, ahol fel lehetne akasztani pompás álmainak lepleit!

Boiótiai Panteonunk falait Leneveu-k és az Institut Hogyishívjákjainak ejakulációi szennyezik be! ...

¹²⁰ A nagy hírű École polytechnique egyetemén tanulókra utal.

Ah! Uraim, az utókor majd elátkozza, kigúnyolja önöket és köpni fog magukra, ha egy napon a művészeti érzék felébred majd az emberiség szellemében! ... Lássuk csak, némi kis józan ész kéne, önök között él egy zseniális dekorátor: falakat! falakat! adjatok falakat neki! ...

1891. febr. 9.



II.

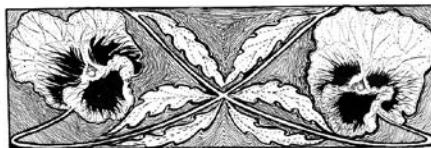
Joséphin Péladan: A Rózsa + Kereszt Szalon szabályzata¹²¹

- I. A *Templomos Rózsa + Kereszt Rendje*¹²² jelenleg új csoportot képez a Rózsa + Kereszt *Esztétikát*, hogy teljes fényében helyreálljon a TRADÍCIÓ alapján és a SZÉPSÉG segítségével az Ideál kultusza.
- II. A Rózsa + Kereszt Szalon *le akarja rombolni a realizmust*, meg akarja reformálni a latin ízlést és egy idealista művészeti iskolát akar létrehozni.
- III. Nincs sem zsűri, sem részvételi díj.
A Rend meghívásos alapon működik, és a művész módszerét tiszteletben tartja, nem kritizálja, nem kíván más programot, mint *szépség, nemesség, líraiság*.
- IV. Világosabban fogalmazva a visszautasítandó témák a következők, még akkor is, ha a mű kivitelezése kiváló, sőt tökéletes:
 1. A történeti festészet és a Delaroche képekhez hasonló prózai és illusztratív kézikönyvszerű művek;
 2. A hazafias és katonai festészet, mint Messonnier, Neuville, Detaille művei;
 3. Minden kortárs, magánéleti vagy közéleti ábrázolás;
 4. A portré – kivéve, ha kosztüm alapján nem datálható és van stílusa;
 5. Minden rusztikus jelenet;
 6. Minden tájkép, kivéve ha Poussin modorában komponált;
 7. Tengeri tájkép, tengerészek;
 8. Minden humoros dolog;
 9. Csupán festői orientalizmus;
 10. Minden háziállattal és sporttal kapcsolatos téma;
 11. Virágok, csendéletek, gyümölcsök, kiegészítők és más ujjgyakorlatok, melyeket arcátlanul kiállítanak a középszerű festők.
- V. A Rend mindenképp előtt a Katolikus ideált és a Miszticizmust pártfogolja. A Legenda, a Mítosz, az Allegória, az Álom, a nagy költők Parafrázisa és végül minden lírai hangulat mellett a Rend, mint a felsőbbrendű lényeg kifejezőit. Előnyben részesíti a falfestményyszerű műveket.
- VI. A nagyobb világosság kedvéért, íme a kedvezően fogadott témák, még ha *kivitelezésük tökéletes* is lenne:

¹²¹ Részletek Joséphin Péladan következő munkájából: *Salon de la Rose + Croix. Règles et monitoire*. Paris, Dentu, 1891. Titres I–XVII., XXII–XXIII., XXVII.

¹²² Az alapító Rend erősen vallásos karakterű volt.

1. A katolikus dogma és az itáliai témák Margaritone-tól Andrea Sacchi-ig¹²³;
2. A keleti teogóniák¹²⁴ interpretációja, kivéve a sárga fajt;
3. Az allegória legyen expresszív, mint a „Szerénység és Hiúság”, legyen dekoratív, mint Puvis de Chavannes művei;
4. A *magasztossá emelt* akt, Primaticcio, Correggio stílusában, vagy Leonardo és Michelangelo modorában készült kifejező fej;
- VII. Ugyanez a szabály vonatkozik a szobrászatra is. Jón harmónia, gót kifinomultság és reneszánsz intenzitás – szintén elfogadott.
Visszaautasítandó a történeti, a hazafias, a kortárs és a festői szobrászat, azaz amelyik csupán mozgásban, a lélek kifejezése nélkül ábrázolja a testet. Csak kivételes esetben fogadunk el mellszobrot.
- VIII. A Rózsa + Kereszt Szalon a rajz minden formáját elfogadja, az egyszerű ceruzarajztól a freskó és üvegfestmény katonokig.
- IX. Építészet: mivel ez a művészet 1789-ben meghalt, csak helyreállítások vagy mese-paloták terveit fogadjuk el.
- X. A Rózsa + Kereszt Rend teokratikus természetéből következik, hogy semmiképpen sem kötelezi el a művészeket; egyéniségüket a Rend jellege nem érinti.
A művészek *csak Meghívottak*, ebből következően a Rend elvi szempontjaitól függetlenek.
- XI. Az a művész, aki az R + K¹²⁵ programnak megfelelő alkotást készít, el lesz fogadva, még ha korábbi művei különbözőek vagy realisták lennének is. A Rend a bemutatott mű alapján ítél és nem tehetsége fejlődése alapján.
- XII. Az a művész, aki külföldön él és szeretne kiállítani a Rózsa + Kereszt kiállításán, fotót kell küldjön, melynek alapján az alkotását elfogadjuk vagy visszautasítjuk.
Kérjük, adja meg műve méreteit.
- XIII. Mivel a Rend minden figyelmé ellenére sem ismerheti az idealista művészeket, bárki, aki úgy hiszi, hogy a Rózsakeresztes programnak megfelelő művet alkotott, bemutathatja március elsején, a Képzőművészeti Arkhónjának,¹²⁶ a Durand-Ruel Galériában (rue Pelletier 11.). Hetedikétől értesítjük az elfogadásról vagy a visszautasításról, az utóbbi esetben kilencedike előtt el kell vigye a munkáját.
- XIV. Azok a művészek, akik nem tudják bekereteztetni a műveiket, vakkeretben is elküldhetik.
- XV. A Rózsa + Kereszt Rend számára az „idegen” szónak nincs értelme.
Ez a Szalon a legmagasabb fokon nemzetközi karakterű.
- XVI. 1892. március 10-én nyílik meg hivatalosan és április 10-én zárul.
- XVII. Február 25-től március harmadikáig a kiállításra meghívott, Párizsban élő művész urakat a Sâr¹²⁷ és az Arkhón meglátogatja és átad nekik egy aláírással ellátott, a keresztnévet, nevet, a mű címét, méreteit és árát tartalmazó átvételi elismervényt.



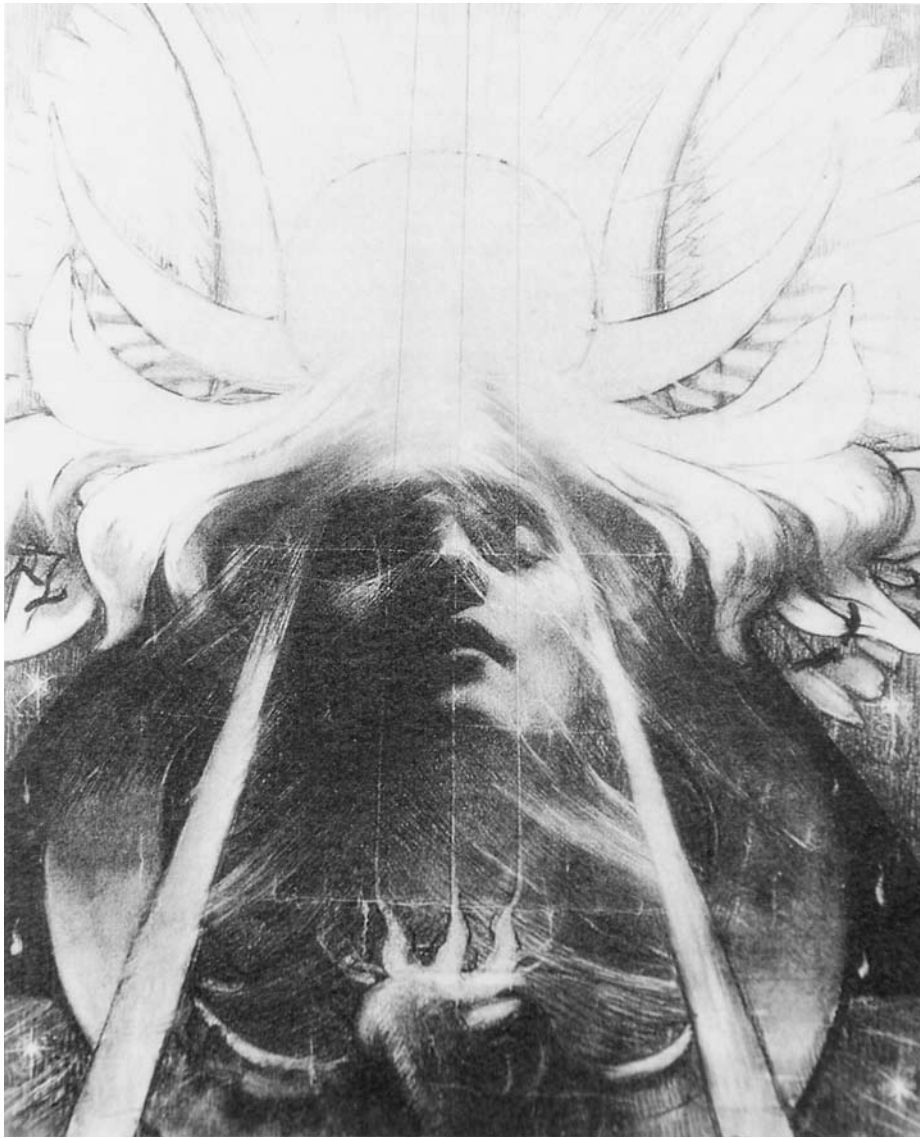
¹²³ Margaritone vagy Arezzo-i Margaritone (kb. 1250–1290), arezzói festő, szobrász és építész. Andrea Sacchi (1599–1661) római barokk festő.

¹²⁴ teogónia = az istenek származásáról szóló hagyomány.

¹²⁵ Rövidítve említik a Rózsa + Kereszt („R + C”) társaságot.

¹²⁶ Arkhón: görög felső bírói tisztség (a legfőbb végrehajtó hatalmat gyakorló kilenc személy egyike az ókori Athénben).

¹²⁷ Joséphin Péladan titulusa volt a Sâr. Mellette még használta a babiloni eredetű Mérodack nevet is.



11. kép. Jean Delville: Parsifal, 1890. Papír, szén, 70 x 56 cm, Brüsszel, magángyűjtemény

- XXII. 1892. március 8-án, 11 órától a speciális kártyával rendelkező kritikus urakat fogadják.
Ugyanezen a napon, este 8 órakor, fogadás lesz a követek, a közoktatási és a kulturális miniszter miniszter számára
- XXIII. Március 9-én kiállítás a névre szóló meghívottak számára
10-én megnyitó (belépési díj: 20 frank)
- XXVII. Március 10-én, délelőtt 10 órakor ünnepi misét celebrálunk a Szentlélek tiszteletére a Saint Germain l'Auxerrois templomban.

Az emberfölötti Wagner Parsifaljából a Prelude-öt, a Szent Grál Utolsó vacsoráját, a Nagypénteki varázst és a Megváltás Finálét fogják játszani.

A misét a Rend Erik Satie által hárfára és trombitára komponált három fanfárja vezeti be és kíséri.

Minden résztvevőnek rezervált szék áll rendelkezésére.

P.S. A Rend a Mágikus törvény szerint soha nem fogja kiállítani vagy kivitelezni egyetlen nő művét sem.

Paris, Dentu, 1891



Katalin Gellér:

Mysticism and Psychoanalysis

The essay surveys two writings fundamentally different in genre: the painter Sándor Nagy's essays published in 1903 and essays written by philosopher Dr. Sándor Varjas between 1908 and 1911 for the journal *Művészet* (Art) and other articles closely related to these essays. While the two authors shared an anti-naturalist stance and dismissed Impressionism and both were also sensitive to social issues and contributed to the journals *Művészet* and *Huszedik Század* (Twentieth Century), their writings nevertheless represent divergent tendencies and separate periods of Symbolist theory in Hungary. Sándor Nagy was the first artist representative of the mystical branch of Symbolism, as well as the first to express his views publicly. His manifesto-like formulation of his artistic program was based on the late 19th century theory of correspondences, which sought to find hidden connections between the natural and the spiritual world. As a theory it was closely tied to a religious renewal and an increased interest in mystic teachings, especially theosophy and Gnosticism.

In the Hungarian context, the two texts by Sándor Nagy that were published in the journal *Művészet* are unique – more lyrical than theoretical – formulations of the period's new subjectifying, inwardly-turned creative attitude based on individual sensitivity. Nagy reflects in a distinctive manner on the intellectual tendencies and the fundamental changes in visual depiction with which he had become familiar in the time he spent in the visual art world of Paris in the 1890s. In his articles, which should be regarded as the first writings related to Symbolist theory, he outlines ideas that are akin to those of contemporary theorists, primarily the aesthetics of luminosity of Maurice Denis and the early writings of Lajos Fülep. The theoretical writings of Sándor Varjas date from a few years later, when Hungarian Symbolism, with its peculiar features, began to emerge, and are intertwined with progressive social ideals. In his series of articles he provides a definition of symbol and symbolical art, examining primarily the divergent characteristics of symbol and allegory. He refers to notable contemporary representatives of aesthetics and psychology, principally the works of Theodor Lipps and Johannes Volkelt, while in his last essays he also draws on the ideas of Sigmund Freud. Following in Freud's footsteps, he compares artistic creation with dreaming, and also uses the new perspectives of scientific analysis of neuroses in his analyses of works of art.

Papp Gábor György

A magyar építészek nélkülözhetetlen közlönyétől a „megtépett, megszabdalt orgánumig”

Az Építő Ipar – Építő Művészet (1914–1932)

1914 januárjában új címmel indult el a több évtizedes múltra visszatekintő hazai építőművészeti szaklap, az *Építő Ipar*. A cím megváltoztatása *Építő Ipar – Építő Művészetre* a folyóirat szerkesztőinek és új munkatársainak azt a szemléletváltását jelzi, mely szerint a lapban megjelenő írások témáit a kibővített cím jobban tükrözheti. Úgy tűnik ugyanakkor, hogy részben a cím módosítása révén, részben avval párhuzamos jelenségek lecsapódásaként a lap hasábjain több olyan probléma is előtérbe került, melyek az elkövetkező években a szakma meghatározó kérdéseivé váltak.¹ A lap 1914-től 1932-ig tartó történetét ezeknek a kérdéseknek a fényében kívánom bemutatni.

Mit jelent egy címváltozás?

Magyar Vilmos építész az *Építő Ipar* 1913. december 28-i számában javasolta, hogy a lapot, miként fogalmazott, a mai igényekhez formálják. Ez alatt mindenekelőtt a lap kiállítását, megjelenését értette, melynek első pillantásra el kellene árulnia, hogy építészek kezébe szánták. Hogy ez megtörténhessen, mint mondta több pénz, vagy több előfizető kell. Utóbbiak számának növelését szolgálná a címváltoztatás. Célja, hogy a lap a magyar építészek nélkülözhetetlen közlönye legyen. Felvetését feltűnő egyetértés, támogatás fogadta, mind a főszerkesztő Ney Béla, mind az egyik alapító, Pártos Gyula felkarolta javaslatát – és 1914 januárjától már az új cím volt olvasható a fejlécen. A lap megújításának igénye kapcsán kiemelt hangsúlyt kapott – mint igazodás és minta – a lap harminchétféle éves tradíciója. Az új munkatársak és az alapítók kapcsolatán keresztül akkor még mintegy közvetlenül átadható és átélhető a hazai építész szakma története, indulása (ezt hőskorszakként emlegették). Az egyik gátja annak, hogy a hetilap minél többeket meg tudjon szólítani, később érdekes módon épp az lett, ami ekkor még a továbblépés lendületét adta: a tradíció, mely előbb mint inspiráló forrás, utóbb mint a változástól való elzárkózás hivatkozási alapja szerepelt a lap írásiban. Az 1920-as évek végére a folyóirat szakmailag egyre inkább elszigetelődött.

Az 1914-es év némiképp bővülő szerzőgárdával, ám változatlan szerkezettel, felépítéssel, tagolással, rovatokkal indult. És a folytonosságot az alapítók és munkatársak címlapon olvasható változatlan névsora is sugallta. Az alcíme is változatlan maradt: *Művészeti és műszaki hetilap*. A lap fejlécén ezt a kettős kötődést az építészetet megszemélyesítő nőalak és az építőipart képviselő férfi jelenítette meg.² A külső címlapon a címnegyed gyümölcsfüzérés keretben jelent meg.

¹ A korszak fontosabb építészeti problémáit, városépítészeti kérdéseit valamint ezek építészettörténeti értékelését adta Ferkai András 2001-ben megjelent két tanulmányában: *A Pesti oldal városfejlődése. Pest építésze a két világháború között*. Szerk. Ferkai András. Budapest, Modern Építészettörténeti és Műemlékvédelmi Kht., 2001, 12–33., 56–77.

² Bossányi József, iparrajziskolai tanár pályázatra elkészített munkája (1908).

A keretben a gyümölcsfűzér mellett építészeti eszközök, a képzőművészet címere, valamint egy puttó látható, Michelangelo tondójával a kezében.³

A folyóirat felelős szerkesztője, tulajdonképpeni lelke Mihályfi József (1851–1921) volt, aki 1881 óta dolgozott a lapnál, előbb mint munkatárs, főmunkatárs, utóbb mint szerkesztő. A szakmabelieket összefogó szervezet, a *Magyar Mérnök- és Építész-Egylet* titkára volt éveken keresztül. Emellett az utépités szakértője, a témában több könyve is napvilágot látott.

Főszerkesztője ekkor a nagy tekintélynek örvendő építész-építőmester, Ney Béla (1843–1920), akinek személye a különböző nézeteket valló építészek között is vitán fölült állt, így a lap hasábjain felbukkanó polémiákban többnyire kiegyenlítő szerepet játszott. A lap szerkesztését Mihályfi József halálát követően az aktív munkatársként 1913 óta publikáló konzervatív építész, Fábrián Gáspár (1885–1953) folytatta. Ez a váltás érezhető cezúrát jelentett a lap életében, melyet az új szerkesztő év eleji beköszöntőjében egyértelművé is tett.

Az alapítók és kiadótulajdonosok minden év elején a lap címlapján olvasható névsorának részben ugyanaz volt a szerepe, mint az új címnek, hogy a lapban tárgyalásra kerülő témák irányára utaljon. Másfelől a kor szokása szerint természetesen jelvény is volt, jelezve az illusztris névsor révén a lap rangját. Nem volt látható az impresszumban az aktív munkatársak köre, akik azonban úgy tűnik, erős befolyással voltak a folyóirat arculatának megváltozására. Ezek a szakférfiúk az ún. alapítókkal együtt havonta egyszer ülést tartottak. Ilyen alkalommal került sor a cím megváltoztatása igényének megfogalmazására. Az alapítók és kiadótulajdonosok szempontjait a kiadó felé az egyik legrégebbi, és egyben alapító tag, Pártos Gyula képviselte. Ebben a gazdag névsorban építészek, építőmesterek, út- és vízmérnökök, közgazdászok egyaránt szerepeltek.

Építészek: Aigner Sándor, Alpár Ignác, Benkó Károly,⁴ Bukovics Gyula,⁵ Czigler Győző, Feszty Adolf,⁶ Gerster Kálmán, Hauszmann Alajos, Hofhauser Lajos, Hofhauser Elek, Kallina Mór, Lechner Ödön, Lukse Fábry Béla,⁷ Pártos Gyula, Pecz Samu, Quittner Zsigmond, Steindl Imre, Steinhauz László, Tandor Ottó, Weber Antal, Ybl Miklós.

Építőmesterek és kőfaragók: Ámon József, Hauszmann Sándor, Kauser János, Kéler Napóleon, Lechner Lajos, Ney Béla, Ney Ferenc, Pucher József, Pucher István, Slavek Vince. Mérnökök: Bayer Béla, Devicis Del Vecchio Ferenc (várostervező mérnök), Heidrich László (mérnök), Hieronymi Károly (mérnök),⁸ Horváth József (vízmérnök), Kund Endre (vasúti mérnök), Langenfeld Frigyes (vasmérnök), Mechwart András (gépészmérnök), Schlick Béla (vasmérnök), Tolnay Lajos (vasúti mérnök), Zellerin Mátyás (vasmérnök), Zsigmondy Béla (vízmérnök). Iparosok és gyárosok: Jungfer Gyula (vasműves), Michl Alajos (bútorgyáros), Neuschlosz Emil (fakereskedő),⁹ Neuschlosz Ödön (faipari mérnök),¹⁰ Neuschlosz Marcel (ácsmester, 1853–1905), Róth Miksa (üvegműves).

Ami a cím után következik – a lap tagolása, és változó rovatai

A hetilap szerkezete sok szempontból hasonlított a párhuzamos német szaklap, a több mint hatvan évig működő berlini *Baugewerks-Zeitung* (1869–1932), illetve a német mérnökegylet hivata-

³ A címlapot Santhó István tervezte (1890).

⁴ Benkó Károly (1837–1893).

⁵ Bukovics Gyula (1841–1914).

⁶ Feszty Adolf (1846–1900) építész.

⁷ Lukse Fábry Béla (1844–1915) építész, főmérnök.

⁸ Hieronymi Károly (1836–1911) mérnök, politikus. 1892–1895 között belügy-, 1903–1905 és 1910–1911 között kereskedelemügyi miniszter volt. 1906-ig a *Magyar Mérnök- és Építész-Egylet* elnöke.

⁹ Neuschlosz Emil (1840–1912), a nasici Tannin- és Gőzfűrészgyár és a Ganz Rt tulajdonosa.

¹⁰ Neuschlosz Ödön faipari mérnök, 1851–1904.

los hetilapjaként működő *Deutsche Bauzeitung* (1868–1942), valamint az előbbivel hasonló profilú *Wochenblatt für Architekten und Ingenieure* (1879–1890) szerkezetéhez. Tartalmi hasonlóság okán érdemes még megemlíteni a *Wiener Bauindustrie-Zeitung* (1883–1920).

A hosszabb cikkek, beszámolók, ismertetések, bemutatások a lap első felében, többnyire az első négy oldal valamelyikén olvashatók. Ezek közül többnyire az első oldalra kerültek a lap életét érintő hírek. Ide egyfelől a lap évfordulóiról megemlékező írásokat, évnyitó beköszöntőket, másfelől a szakma neves halottairól írott nekrológokat sorolom. Az első két oldalon a szakmai közéletet foglalkoztató írások kaptak helyet, a városi közigazgatásról, a szakma helyzetéről, lehetőségeiről (ez utóbbi az első világháború éveiben és azt követően egzisztenciális kérdéssé is vált), illetve a szakmát különböző fórumokon (országgyűlés, főváros, Műegyetem) képviselő személyek megnyilatkozásai. Az első négy oldal valamelyikére kerültek a városrendezéssel, tervpályázatokkal kapcsolatos, illetve felépült műveket bemutató írások.

Az Egyleti hírek rovatban a *Magyar Mérnök- és Építész-Egylettel* kapcsolatos hírek olvashatók. A Vegyesek alatt szakmai testületek új tagjairól, képviselők szakmát érintő felszólalásairól, kiállításokról szóló, illetve tervpályázatokkal kapcsolatos beszámolók kaptak helyet. A Fővárosi Hírek rovatba a Fővárosi Közgyűlés VII. (köz- és magánépítési) albizottságának döntései kerültek magánépítési engedélyek megadásáról, vagy elutasításáról. Ezek ma az építészettörténeti kutatás igen fontos forrásai. A rovatban fellelhető építési adatok összegyűjtése a KÖH Tudományos Osztályán az elmúlt években megtörtént.¹¹ A Tervpályázatok című részben az éppen aktuális pályázatokról szóló híradások, felhívások jelentek meg.

Az 1921-es szerkesztőváltással mind a lap szerkezetében, mind orientációjában (és ettől nem függetlenül a szakmai orgánumok körében betöltött helyében) érzékelhető hangsúlyváltás következett be. Olyan fogalmak („az építészeti kultúra egyedüli zászlóhordozója”), témák (politikusok méltatása, köszöntése) kerültek a lap hasábjaira melyek korábban itt ismeretlenek voltak. Valószínűleg ez okozhatta, hogy elkezdődött a lap fokozatos perifériára szorulása, mely ellen a főszerkesztő és munkatársai – ahogy ilyenkor lenni szokott, a marginalizálódással arányos mértékben – oly módon igyekeztek védekezni, hogy egyre erőteljesebb hangon kritizálták az építészek tőlük eltávolodott, az övékétől eltérő véleményeket valló csoportjait. Ezzel párhuzamosan (a váltás megtörténtét jobban érzékeltetendő) a lap megjelenésében is némi módosulás figyelhető meg. A fejlécen (talán rejtett aulikus vonzódás jeleként) a budai Királyi palota képe jelent meg. A sokat markoló, ám ugyanakkor kirekesztő és kissé terjengős alcím így szólt: „A budapesti építőmesterek ipartestülete, a magyar építőmesterek egyesülete, a hadviselt mérnökök, építészek és műszaki tisztek nemzeti szövetsége, az építőmesteri képzettség megvizsgálására szervezett bizottság, a városi mérnökök országos szövetségének hivatalos lapja.” Jelzésértékűnek tartom azt is, hogy az alapítók és kiadótulajdonosok névsora ekkortól lekerült a címlapról. Az állandó rovatok is megváltoztak. A Krónika a város építészeti és a művészeti közéletének híreiből adott válogatást. A Szakirodalom aktuális hazai, vagy külföldi szakkönyvek, jegyzetek bemutatásának a helye volt. A Közgazdaság címszó alatt közgazdaságtani publikációk mellett a város (építészeket érintő) gazdasági rendelkezéseiről számoltak be. A Hivatalos közlemények a szaktársakat érintő híreket, információkat tartalmazott. Köztük különböző szakmai szervezetek híreit, beszámolóit. A hivatalos munkabérek és anyagárak listája szintén itt kapott helyet, miként a Főváros Magánépítési Bizottsága által hozott magánépítési engedélyek sora, a pályázati hírek, a versenytárgyalásokra szóló felhívások, valamint azok eredményei.

¹¹ Bakó Zsuzsanna Ildikó irányításával 2004–2006 között az 1877–1923 közti időszak adatait dolgozták fel. A gyűjtés Magánépítési adattár néven került archiválásra.

A szerkesztői beköszöntők, mint az „arculattervezés” eszközei

Egy lap szerkesztői az olvasóknak szóló közvetlen üzeneteikben, szerkesztőségi írásaikban tudják leginkább jelezni orgánumukról vallott nézeteiket, szándékaikat, lapjuk (és maguk) orientálódását. Az *Építő Ipar – Építő Művészet* esetében ilyen üzenetek voltak az év eleji (1921 után rendszeressé váló) köszöntők. Az új főszerkesztő adta lapjáról ezekben a vissza- és előretekinthető szövegekben a legtöbb útmutatást az olvasóknak, de felzárkózott mellé Alpár Ignác, Magyar Vilmos, Sándy Gyula, Schodits Lajos, Petrovác Gyula is. Ezeknek az írásoknak az elhivatottság-tudata, melyben magukat a szakmai munka egyedüli védelmezőiként és letéteményeseiként aposztrofálták,¹² a húszas évek közepétől finoman árnyalódott azokkal a hangokkal, melyek a lap fennmaradásáért való küzdelemlről szóltak.¹³ Ez utóbbi kiegészült az építkezések lanygulásáért aggódó cikkekkel (ez utóbbi nem független az *Építő Ipar – Építő Művészet* körül csoportosuló építészek mellőzöttség érzetétől sem).¹⁴ Ennek fényében érdemes nézni 1926-ban, az ötven éves jubileum alkalmából írt emlékező (és a jelenre is reflektáló) írásokat.¹⁵ A szerkesztő utolsó újévi írása, vezércikke, miközben a vátesz-szerep elmaradhatatlan hangsúlyozása mellé rutinszerű vagdalkozások kerültek a megrendelők, a kollégák és a rajtuk kívül mást is elfogadók fele, már egyfajta segélykiáltásként is olvasható: *„Apokaliptikus időköt élünk.” [Ez a] „megtépett, megsabdalt orgánum, mint a múltban, a jövőben is teljesíteni fogja kötelességét. Mi a vártán állunk és figyelünk. Nekünk nem diktál a kartell. Lapunk az építészek egyedüli orgánuma, krónikája, mely a múltat a jellel, a jelent a jövővel összeköti. Zászlótartók vagyunk, mely zászlót, mint a legnagyobb magyar építészek hagyatékát vettük át és akarjuk utódainknak mocsoktalanul tovább adni. Mi fenn fogunk maradni. Lapjainkról fogja megismerni a jövő építész nemzedék a mát és a tegnapot. Csodálatos, hogy ezt kartársaink nagy része meg nem érti, nem akceptálja. Mi ezt csak sajnálni tudjuk, hiszen működésükről honnan fog tudomást szerezni a jövő kutatója, ha nem lapunkból. A legkevesebb, amit kartársaink tehetnének, a jövő historikuma számára is, hogy működésükről lapunkat értesítik. Kartársaink ne sajnálják alkotásainkat velünk közölni – így nekünk is szívességet tettek, mert krónikánk teljesebb tételét előmozdították.”*¹⁶

Tendenciózan válogatott témák – és vélemények

A hosszabb cikkeket, írásokat témájuk szerint különböző csoportba rendezve láthatóvá válik nem csak az egymásra reflektáló (esetenként egymással polemizáló) írások sora, hanem mód nyílik az egyes témák, témakörök gyakorisága változásainak vizsgálatára is. A fontosabb, a lapban folyamatosan előkerülő témakörök: várostervezés, épülettervek, pályázatok, egyes épületek bemutatása, építkezések lehetőségei, építőanyagok, építőmester-építész dichotómia, építészettörténet-műemlékvédelem, politika, nekrológok.

¹² Fábíán Gáspár: Beköszöntő. 1921. január 15. 1.; Alpár Ignác: Az 1921. évi kezdethez. 1921. január 15. 1–2.; Fábíán Gáspár: Új fél-év kezdetén. 1921. július 1. 85.; Sándy Gyula: Újév reggelén. 1922. január 1. 1–2.; [Fábíán Gáspár:] Olvasóinkhoz. 1922. október 1. 142.; Fábíán Gáspár: Új évnnyitáskor. 1923. január 1. 1.; Sándy Gyula: Újévi beköszöntő. 1924. január 1. 1–2.; Schodits Lajos: Újév kezdetén. 1925. január 1. 1–2.; Fábíán Gáspár: Újévi köszöntő. 1927. január 1. 1.

¹³ Magyar Vilmos: Lássunk munkához. 1924. február 15. 13–14.; Magyar Vilmos: A mi szegénységünk. 1924. július 1. 49–50.

¹⁴ Petrovác Gyula: Újévi remények. 1932. január 1. 1–2.

¹⁵ Fábíán Gáspár: Jubileumot ülünk. 1926. január 1–15. 3–4.; Sándy Gyula: Az „Építő Ipar” 50 éves jubileumára. 1926. január 1–15. 4.; Palóczi Antal: Emlékezések. 1926. január 1–15. 5–6.; Rozinay István: Ötven év. 1926. január 1–15. 6–7.; Rerrich Béla: Emléke-zünk régiekről. 1926. január 1–15. 11–12.; Csécsy Andor: Mit akartak elődeink? 1926. január 1–15. 13.

¹⁶ Fábíán Gáspár: Évnyitó gondolatok. 1932. január 1. 3.

A várostervezés magaslatai és mélységei

A várostervezéssel, városrendezéssel kapcsolatos témák egyfelől szóltak a városrendezésről, mint önálló szakmáról általában, másfelől egy-egy nagyobb volumenű városrendezési tervvel, kérdéssel foglalkoztak. A kor szaktekintélyei (Palóczy Antal, Pirovits Aladár, Prokits János, Pisszer János) publikáltak a témában a lap hasábjain. Elméleti írásaikban a várostervezés, városrendezés önálló szakmaként való elfogadtatása mellett törek lándzsát.¹⁷ Igyekezetük úgy tűnik, részint hiába való volt, időről időre olvashatunk olyan írásokat, melyek a városrendezésnek, mint az építőművészettől különálló szakterületnek a létjogosultságát kell, hogy bizonygassák. Példaként említem, hogy a belvárosi templom melletti tér,¹⁸ a Rókus kórház melletti terület,¹⁹ a Károly körút és a Rákóczi út kereszteződése,²⁰ vagy a Tabán kapcsán²¹ több olyan javaslat született, mely a szűkebb városszerkezettel, a városi terek, csomópontok egységes rendszerként való nézetével nem számolt.

1917-ben tűzvész pusztított Gyöngyösön,²² melynek folyamánként pályázatot írtak ki a város újjáépítésére.²³ A nagy volumenű, egy új városközpont megalkotásáról szóló tervekről az *Építő Ipar – Építő Művészet* is hírt adott.²⁴ A Margitsziget rendezésére a *Fővárosi Közmunkák Tanácsa* által kiírt tervpályázatról több figyelemre méltó elemzés jelent meg a lapban.²⁵ 1931-ben Pirovits a főszerkesztő példaképét, Klebelsberget idézte keserűen a városkép rendezetlensége kapcsán – hiába.²⁶

Három hídépítészeti terv került előtérbe az évek során a lap hasábjain. 1917-ben merült fel a Margitsziget északi végére építendő híd terve, melynek a szigettel is kapcsolata lett volna.²⁷ 1930-ban zajlott a Boráros téri híd tervpályázata – ahol a zsűri ítéletének mellőzéséért emelte fel szavát Pirovits.²⁸ Végül a Parlament és a Batthyány tér közti közvetlen kapcsolat megteremtése

¹⁷ Bauer Henrik: A célszerű városrendezésről. 1917. február 25. 45–47., március 4. 49–50., március 11. 57–58.; Pirovits Aladár: Az építő művészet külön ága. 1917. augusztus 12. 196–198.; Pirovits Aladár: Utóhangok a városépítő művészetről és Reichl [sic!] Kálmán pályakoszorús művéről. 1930. május 1. 67–68.; Pisszer János: Ésszerű városfejlesztés, hazánk gazdasági és technikus kar helyzetének megjavítására. 1931. március 15. 46–48. Pirovits Aladár: Melancholia a városépítés esztétikájában. 1931. december 1. 155–157.

¹⁸ Balázs Gyula: A piaristák épülete és a Petőfi tér. 1929. június 15. 89–90.; Fábián Gáspár: A pesti Erzsébet-hídfő rendezése. 1929. augusztus 1. 115–116.; Pirovits Aladár: Melancholia a városépítés esztétikájában. 1931. december 1. 155–157.; Pirovits Aladár: Egy erőltetett szobor elhelyezési terv szenzációja. 1932. május 1. 35–36.

¹⁹ Rozinay István: A Blaha Lujza tér. 1927. január 1. 4–5.; Pirovits Aladár: A Blaha Lujza tér és a Rókus kórház. 1927. január 15. 10–11.; Rozinay István: Még egyszer a „Blaha Lujza tér”. 1927. február 1. 18.; Pirovits Aladár: „Kert legyen a Rókus helyén” 1927. április 1. 50–52.

²⁰ Rozinay István: A Károly körút. 1928. augusztus 15. 124–125.; Rozinay István: Még egyszer a Károly körút. 1930. augusztus 15. 125–126.

²¹ Fábián Gáspár: A Tabán szabályozásáról. 1930. február 1. 20.; Pirovits Aladár: A Tabán fantomja. 1930. február 15. 25–27.

²² B. I.: A gyöngyösi tűzvész tanulságai. 1917. június 24. 153–156.

²³ Ld. erről: Csáki Tamás: Katasztrófa és városrendezés. Gyöngyös újjáépítésének tervezése az 1917. évi tűzvész után. *Fons*, 17. 2010. 461–526.

²⁴ Gyöngyös újjáépítéséről. 1918. augusztus 11. 219–220. és augusztus 21. 228–229.

²⁵ Fodor Sándor: A margitszigeti tervpályázat kérdéséhez. 1921. június 15. 79.; Zielinski Szilárd: A Szent-Margitszigeti tervpályázat tájékoztató programja. 1921. augusztus 1. 99–100.; Fábián Gáspár: A Szent-Margitsziget tervpályázata 1921. december 1. 151–152.

²⁶ Pirovits Aladár: Melancholia a városépítés esztétikájában. 1931. december 1. 155.

²⁷ Francsek Imre: A Szent-Margit-sziget északi csúcsán tervezett dunahídnak a szigettel való kapcsolata. 1917. szeptember 9. 219–220., szeptember 16. 225–226.

²⁸ Pirovits Aladár: A Boráros téri hídpályatervek és a zsűri ítélete művészi szempontból. 1930. szeptember 1. 133–135.; Pirovits Aladár: Tervpályázatok eredményének állandó mellőzése különös tekintettel a Boráros téri hídtervekre. 1930. november 15. 171–173.

céljából az 1920-as évek végétől többször felbukkanó hídtervről is olvashatunk (sok esetben megalapozatlan és a szakmaiságtól távol eső) írásokat. Ez utóbbi mellé érvként az Alkotmány utca és a budai oldal közvetlen összeköttetésének szükségességét állították, mely megtoldva a Batthyány tértől induló, egy építendő második várhegy-alagútban folytatódó és az ún. budai körútba torkolló főúttal, tulajdonképpen a hivatalt negyednek a vasúti közlekedés egyik csomópontjával (és a budai hegyek villanegyedeivel) való összeköttetését teremtette volna meg. Azaz, hogy az *Építő Ipar – Építő Művészet* több, a tervet propagáló cikket megjelentetett, nem városfejlesztési kérdést karolt fel.²⁹

1931–1932-ben egy további, részint a várostervezést érintő téma került a szakma elé: a kortárs templomépítészet. Ennek apropója, hogy a *Magyar Mérnök- és Építész-Egyletben* járt Albert Bosslet müncheni építész és Richard Hoffmann müncheni archeológus, a bajor műemléki hivatal munkatársa, és előadást tartottak a kortárs német katolikus templomépítészetről, illetve Bosslet munkáiról. Mindkét előadás szövegét kommentárral együtt, folytatásokban közölte a szaklap.³⁰ A szerkesztő a művészettörténeti előadás közléséhez hozzáfűzte (három lépés távolságot tartva az előadó nézeteitől és főleg az általa példaként hozott modern német templomok stílusától): „a szerző egyéni véleménye.” Erdemes ezzel összevetni a kor másik építészeti szaklapjában, az 1927-ben a *Vállalkozók Lapja* mellékleteként induló *Tér és Formában* megjelent, az ankét apropóján, részben az előadásokra reflektáló írást a szerkesztő, Bierbauer Virgil tollából.³¹ A német építészről, mint a modern templomépítészet egyik nagy alakjáról írt. Minthogy Fábián Gáspárt katolikus templomok építőjeként tartották számon (önéletrajzát *A katolikus templom építő* címen írta meg), nem volt kérdéses, hogy lapja a történeti stílusban, illetve a modern térszerkesztéssel, tömegalakítással és anyaghasználatlall épült szakrális épületek közül melyek mellett teszi le voksát.³² Az *Építő Ipar – Építő Művészet* gondolati egységűségét figyelemre méltó Pirovits Aladár 1932-es írása, mely tisztán gyakorlati, városépítészeti szemmel közelített a templomépítészethez.³³ Nem is maradt reflektálatlanul.³⁴ Egyes templom-pályázatok és építkezések is említésre kerültek a folyóiratban. A székesfehérvári Prohászka Ottokár-émléktemplom pályázata apropóján 1929-ben a lapban Magyar Vilmos értekezett a katolikus templomok ideális (értsd: a 19. századi historizmus szellemében fogant) alapformájáról.³⁵ A Prohászka-émléktemplom pályázatáról a *Tér és Forma* is hírt adott, bemutatva nem az összes pályamunkát, de azokat, melyeket művészileg jelesebbnek ítélt (válogatását a bírálóbizottság döntésére adott burkolt kritikának szánva): Árkay Aladár, Rimanóczy Gyula, Szabó Lóránd, Weichinger Károly terveit.³⁶ Hogy

²⁹ Rozinay István: Az Országház-híd. 1926. október 15. 153–154.; Rozinay István: A Batthyányi tér ügyéhez. 1932. július 1. 55.

³⁰ Magyar Vilmos: A modern katolikus templom. 1931. március 1. 38–39.; március 15. 44–46., április 1. 52–53.

³¹ Bierbauer Virgil: Könyv egy nagy templomépítő mesterről. Albert Bosslet: *Querschnitt durch sein Schaffen*. Hrsg. Richard Hoffmann. München 1931. *Tér és Forma*, 4. 1931. 270.

³² Ezt jelezte a szerkesztő irányadó írása már 1926-ból: Gondolatok a magyar templomépítő művészetéről. 1926. november 1. 161–162.

³³ Pirovits Aladár: Templomelhelyezés terve a városszabályozásban és a liturgia kívánalmai. 1932. január 1. 3–4.

³⁴ Rozinay István: Tereken álló középületek. Néhány megjegyzés Pirovits Aladár cikkére. 1932. február 1. 11–12.; Pirovits Aladár: Még néhány szó a templomelhelyezésről. 1932. március 1. 19. A vitának folytatása lett: Pirovits Aladár: Templomépítészeti városkultúránkban. 1932. július 1. 51–53.; Magyar Vilmos: A templomépítészeti városkultúránkban. 1932. augusztus 1. 58–61. [hozzászólás Pirovits Aladár írásához]; Fábián Gáspár: Epilógus a templomépítészeti vitájához. 1932. szeptember 1. 70.

³⁵ Magyar Vilmos: Szélgjegyzetek a Prohászka emléktmplom pályaterveirhez. A katolikus templom alapformája. 1929. augusztus 1. 113–115.

³⁶ Bierbauer Virgil: Prohászka Ottokár emléktmplom. *Tér és Forma* 2. 1929. 297–303. Miként erről a lap egy későbbi számában hírt adott, az *Erdélyi Helikon* is elismerően szólt a válogatott művek kritikájáról. Visszhangok: A Prohászka emléktmplom pályázatról szóló ismertetés a Helikonban. *Tér és Forma*, 2. 1929. 412. A templom építése (Fábián Gáspár terve szerint) még ugyanabban az évben elkezdődött. Fábián Gáspár: A Prohászka Ottokár emléktmplom alapozása. 1929. november 15.; A Prohászka Ottokár emléktmplom. Fábián G. I. díjas kiviteli tervének modellje. 1930. január 1.: műmelléklet.

milyen problémák vannak a kortárs templomépítészet körül, azt épp e pályázat kapcsán érzékeltte Bierbauer. Nem meglepő, hogy kevéssel utóbb egy vitára gerjesztő írást publikált lapjában a kortárs templomépítészet tradicionális irányzatának zsákutcájáról, megmutatva a műfajban megjelenő újabb irányzatokat.³⁷

Tervpályázatoktól épületterveken át felépült alkotásokig

A majd' két évtized tervpályázatai közül messze nem szerepelt mindegyik a lap hasábjain – inkább azok, melyek a pályabírák, vagy pályázók személye miatt a folyóirat szempontjából különös figyelemre számíthattak. Ha pedig épülettípusok szerint vizsgáljuk a tervpályázatok, illetve az új épületek bemutatása kapcsán említésre kerülő műveket, megállapíthatjuk, hogy a tradicionális építészeti feladatok (városháza, színház, templom, iskola) kaptak hangsúlyt. Ez a tendenciózusság annak fényében feltűnő különösen, hogy 1922-ben a szerkesztő Fábián Gáspár lapjáról, „*mint az építészeti kultúra egyedüli zászlóhordozója*”-ról írt.³⁸

Várostervezés mint épülettervek része – városházától zsinagógáig

Részint várostervezési, részint városrendezési kérdés volt 1915-ben (és azt követően) az új Városházára és környékére kiírt nyilvános pályázat, melynek kapcsán több írás is napvilágot látott a lapban. A tervkiírás és az elkészült pályamunkák körüli polémiaiban a szakma részéről többen részt vettek.³⁹ Az 1915–1917-ben a lap hasábjain még komoly szakmai érvek támogatták a barokk városháza körút fele történő kibővítését – és már akkor felmerült a Városház utcai homlokzat kibontása a Főposta lebontása révén. Az 1920-as évek végére az eredeti koncepció idejétmúltnak látszott, Fábián Gáspár mellett maga Pirovits Aladár is a koncepció elhibázottságáról értekezett.⁴⁰ A kérdés megoldatlansága magában hordozta a terület kialakítására vonatkozó új koncepciókat, tervváltozatokat – melyek a második világháború miatt maradtak befejezetlenül.

Komolyabb vidéki városház építési tervpályázatok közül a mezőkövesdiről (1928) tudósított a lap. Lechner Jenő és Warga László „*Mezőkövesd, múltad kövesd*” (ritmusérzékről is tanúskodó) jeligéjű pályamunkája mellett Arvé A. Károly és Gerstenberger Ágoston tervét ismertette meg az olvasókkal.⁴¹ Érdemes ezzel összevetni a *Tér és Forma* ehhez képest komoly kritikát megfogalmazó írását.⁴² Ebben a szerző (Bierbauer Virgil) egyebek mellett rámutatott arra, hogy a fel-

³⁷ Bierbauer Virgil: Templomépítés Magyarországon. *Tér és Forma*, 3. 1930. 216–219.

³⁸ Ld.: 12. jegyzet.

³⁹ Palóczy Antal: A budapesti Erzsébet-sugarút és az új városház. 1915. május 23. 123–124.; Szerkesztőség: A budapesti új városház elhelyezése. 1915. július 11. 165.; Palóczy Antal: Még egyszer az új városházának és környékének szabályozása. 1915. szeptember 5. 213–214.; Prokitsch [sic!] János: Budapest új városháza és az új Erzsébet-út. 1917. február 18. 38–40.; Palóczy Antal: A budapesti új városháznak helyszínrajzáról. 1917. március 18. 61–62.; Kertész K. Róbert: A budapesti új városház elhelyezése. 1917. október 28. 261–264.; Fábián Gáspár: Régi bűnök. 1917. november 4. 270–271.; Palóczy Antal: A budapesti új városház elhelyezése. 1917. december 2. 291–294.; Pirovits Aladár: A budapesti új városháza elhelyezése. 1917. december 16. 309.; Fábián Gábor [sic!]: Budapest új városházának legméltóbb helye. 1918. augusztus 21. 227., szeptember 1. 235–237. szeptember 11. 243–244.

⁴⁰ Fábián Gáspár: Kell-e új Városháza? 1929. június 1. 81–82.; Pirovits Aladár: Az Erzsébet sugarút terve alapján elhibázott. 1929. október 15. 145–147. – vö.: Kaffka Péter: Erzsébet út torkolata. *Tér és Forma* 2. 1929. 255–261.

⁴¹ Mezőkövesdi városháza tervpályázata. Lechner Jenő I. díjas terve. 1928. március 1. 33.; Arvé A. Károly és Gerstenberger Ágost I. díjas [sic!] terve. 1928. március 15. 41.

⁴² „Magyaros” [Bierbauer Virgil?]: Madártávlát. *Tér és Forma*, a V.L. műmelléklete. 1928. 11.

hívásban és a bírálatokban magyaros jelleget és madártávlatot kívántak. Ehhez képest, mint írta, a „magyaros” jelző használata finoman szólva nem differenciált, nincsen mögötte végiggondolt koncepció, helyette „rég kimúlt stílusok hullaházából életre támasztott empire-ben látják a magyarosságot [...] Találunk itt Lengyelországból importált pártázatos attikát, pávaszemeket, mézeskalácsos szívet, és egyéb tücsköt-bogarat. Nem tudják, hova kapjanak lelemény hiányában.” A pályázóknál hiányolta a létező helyi építési tradícióra való reflexiót. Bírálatát úgy összegzi, hogy magyarság helyett empire-t jutalmaztak, a madártávlatot, bár emlegették, az ilyen megfogalmazású terveket végül kizárták.

Korábbi előzmények után, az Erzsébet sugárút koncepciójának újragondolásával együtt 1928-ban ismét előkerült a Nemzeti Színház felépítésének kérdése. A lehetséges helyszíneket több írás is sorra vette a lapban.⁴³ Ekkor még leginkább az egykori Grassalkovich-telekkel számoltak – a koncepció részeként Kaffka Péter hatalmas kaput tervezett, mely a színházat a Rákóczi út másik oldalán álló házakkal kötötte volna össze.⁴⁴ Az 1930-as évek közepén, a Georgia-ház építését követően végleg elvetették a helyszínt.

Szintén egy épületből kiinduló, de várostervezési szempontokat is magába foglaló pályázat volt a Dohány utcai zsinagóga bővítésével kapcsolatos vállalkozás. Erről Pirovits adott értékelést – reflektálva Sós Aladár *Vállalkozók Lapjában* megjelent írására – cikkében a műemlékvédelmet a városfejlesztés akadályának tekinti: „Aki ezt a megoldást műemléki szempontból kifogásolja: nem halad a korszellemmel. [...] A műemlék védelme nem állhat a városfejlesztés előtt.”⁴⁵

Válogatott épülettípusok (ki)válogatott tervpályázatai

Egy-egy templomra kiírt tervpályázat, vagy templomépítés részletes bemutatása kapcsán különösen látható a hagyományos építészeti feladatokat előnyben részesítő tendenciózusság. A Ferenc József jubileumi templom első pályázatának kritikáját Csécsy Andor (Dór álnéven) adja. Erre azonnal reflektál Magyar Vilmos *Kritika a kritikáról* alcímű írásában.⁴⁶ A második, 1927-es pályázaton nyertes Lechner Jenő-féle műről Gerevich Tibor publikált részletes ismertetést a lapban.⁴⁷ A monumentális alkotás felépülte után külön cikk foglalkozott a historikus külső mögött rejlő modern anyagokkal és szerkezettel.⁴⁸ Templomokra kiírt pályázatok közül kettőt említek: a mohácsi fogadalmi templomét és a Regnum Marianumét. Az előbbihez Rados Jenő, valamint Bogdánffy Géza – Gerlőczy Gedeon pályatervét mutatta be a lap. A nagyra törő templomtervek feltűnő közös sajátossága a Szentkorona formáját imitáló kupolakialakítás.⁴⁹ Az utóbbi pályázat kapcsán a kiviteli megbízást elnyerő Kotsis Iván-féle terv mellett egyetlen további pályamun-

⁴³ Plete Ferenc: Hol épüljön fel az új Nemzeti Színház? 1928. június 1. 82–83.; Balázs Géza: Hol épüljön az új Nemzeti Színház? 1928. június 15. 92.; Pirovits Aladár: Az új Nemzeti Színház. 1928. július 1. 100–101.; Rozinay István: Hol épüljön az új Nemzeti Színház? Hozzászólás. 1928. július 15. 109.; Balázs Gyula: A régi Nemzeti Színház telkeinek beépítése. 1928. augusztus 1. 117–118.

⁴⁴ Pirovits Aladár: Az új Nemzeti Színház és a Rákóczi út áthidalása. 1929. január 15. 9–11.; Kaffka Péter: Rákóczi út áthidalása. *Tér és Forma*, 1. 1928. 289–292.

⁴⁵ Pirovits Aladár: A Dohány utcai zsidótemplom mint műemlék és a körülötte folyó építkezések városszabályozási szempontból. 1931. szeptember 1. 132–133. A tervpályázatról többek között a *Tér és Forma* is beszámolt: Pesti izraelita hitközség Dohány utcai építkezése. *Tér és Forma*, 4. 1931. 11–12. 335–342.

⁴⁶ Dór [Csécsy Andor]: A budapesti Ferenc József jubileumi templom pályatervai. 1914. február 22. 73–74., március 1. 83–87.; Magyar Vilmos: A Ferenc József jubileumi templom pályatervai. *Kritika – a kritikáról*. 1914. március 8. 95–96.

⁴⁷ Gerevich Tibor: A budapesti Ferenc József-fogadalmi templom. 1928. április 1. 49–50.

⁴⁸ Baczó Andor: A Rezső-téri Ferenc József emléktemplom vasbeton szerkezete. 1931. november 1. 148–149.

⁴⁹ A mohácsi fogadalmi templom tervpályázata. Melléklet az 1925. március 15-i számhoz.

kát ismerhettek meg a lap olvasói: Fábián Gáspárét.⁵⁰ Több megvalósult templomot is bemutatott a folyóirat, ezek között Fábián Gáspáréi is megtalálhatók: a pécsi Pius (Jézus Szíve)-templom, a felsőgödi r. k. templom, a balatonfüredi r. k. templom, a külső ferencvárosi plébániatemplom, a Szondy utcai plébániatemplom, a Haller téri plébániatemplom, a badacsonytomaji r. k. templom.⁵¹ A főszervező munkáin túl további historizáló formálású templomoknak is helyet adott a lap: Kotsis Iván, Foerk Ernő, Petrovác Gyula és Kapusztá Gusztáv alkotásainak.⁵² Ezeknek a műveknek és Wälder Gyula az előbbieknél reflektáltabb lágymányosi ciszterci gimnáziumának és templomának közös jellemzője, hogy egyaránt a történeti stílusok felújításának jegyében születtek.⁵³

A zsinagógaépítés, melynek intenzitása a századfordulón és a 20. sz. első két évtizedében volt a legnagyobb, a vizsgált időszakban egy fővárosi pályázat kapcsán került szóba a lapban: 1914-ben a budai Zsigmond utcai zsinagóga pályázatáról szóló bírálat és arra adott válasz jelent meg.⁵⁴

A lapban feltűnően nagyszámú iskolaépítési akcióról, iskolaavatásról számoltak be. Több példa illusztrálja a (részben a Trianoni határokon túlra került) kistelepülések még a háború előtt megkezdődött iskolaépítési hullámának háború alatt megvalósult újabb állomásait: Sváb Gyula és Fábián Gáspár tervei Olasztelken, Seregházán, Dicsőszentmártonban, Németbogsánon, Nagymaroson.⁵⁵ Az új budapesti elemi iskolák nagy száma is tükröződik a lapban közölt gyakori beszámolóknak, ismertetésekben.⁵⁶ Középfokú iskolák bemutatásánál szintén az *Építő Ipar – Építő Művészet* építészeti orientációja volt a szelekció szempontja. Többek között Hütl Dezső, Fábián Gáspár, Wälder Gyula és Kapusztá Gusztáv munkái kerültek a lapban publikálásra.⁵⁷ A Notre Dame de Sion

⁵⁰ Regnum Marianum egyházközség plébániatemplomának terve. Kotsis Iván pályaterve. 1925. év melléklete. Fábián Gáspár pályaterve. 1925. február 15. 23.

⁵¹ Pécs, Jezsuita templom terve. Fábián Gáspár terve. 1927. október 1. 145.; 1929. április 1-ei szám melléklete; A pécsi Pius-templom. Fábián Gáspár terve. 1927. október 15. 155.; Fábián Gáspár: A felső-gödi rk. templom rajza. 1923. július 1. 85.; A balatonfüredi rk. templom – Fábián Gáspár terve. 1925. április 15. 53.; Fábián Gáspár: Budapest–külsőferencvárosi plébániatemplom. 1930. október 15. 155.; Fábián Gáspár: VI. Szondy utcai r. kath. plébániatemplom. A főhomlokzat részlete. Melléklet az 1931. október 1-ei számhoz; Fábián Gáspár: Haller téri plébániatemplom. 1932. január 1-ei szám melléklete; Fábián Gáspár – Leszkovszky György: A badacsonytomaji rk. templom terve és festési terve. 1932. május 1-ei szám melléklete.

⁵² Pestlőrinci r. kat. plébániatemplom. (Kapusztá Gusztáv – Frankovits István). 1925. július 1-ei szám melléklete; Zalaegerszeg r. kat. plébániatemplom. Kotsis Iván terve [megvalósult] 1925. július 15-ei szám melléklete; A csikeriai rk. templom. Petrovác Gyula műve. 1929. június 1. 85.; Foerk Ernő: A Budapest–Törökőri templom. 1930. augusztus 15. 123.; Foerk Ernő: A Budapest–Tripoliszi plébániatemplom belső képe. 1930. szeptember 1. 131.

⁵³ Wälder Gyula – Radó Sándor: Az épülő budai cisztercita gimnázium látképe. 1927. november 15. 169.; A budai cisztercita gimnázium. 1929. október 1. 138–139.

⁵⁴ S. M.: A budai zsidótemplom tervpályázata. 1914. március 22. 117–120.; Porgesz József: A budai izr. templom tervpályázatahoz. (S. M. úrnak) 1914. március 29. 133–134.

⁵⁵ Dór [Csécsy Andor]: Új „magyar” népiskolák. 1914. január 18. 21–25.; Fábián Gáspár: Az óbébai elemi iskola. 1914. január 18. 31.

⁵⁶ A fiatalon elhunyt építész, Schmidt Gyula egyik kiemelkedő alkotásaként említik meg a Dembinszky utcai elemi iskolát. Kó. [Kabdebó Gyula]: Schmidt Gyula. 1915. április 25. 97–98.; Budapest új elemi iskoláiról sorozatban számolt be a lap 1911 és 1915 között. Korszakunk előtt bemutatásra került itt Kauser József Váci úti elemi iskolája (1911. 6. sz.); Rerrich Béla Gömb utcai iskolája (1911. 19., 20., 21. sz.); Szöllősy Aurél és Kauser Andor Márvány utcai iskolája (1912. 36, 37. sz.); Balázs Ernő Lehel utcai iskolája (1912. 38., 39. sz.); Sándy Gyula és Orbán Ferenc Fehérvári úti iskolája (1912. 46., 47., 48. sz.). Az utolsó rész: Budapest új iskolái. 1915. szeptember 12. 219–221.

⁵⁷ [Hütl Dezső]: Budapest mesterutcai felső kereskedelmi iskolája. 1915. április 11. 85–86.; Fábián Gáspár: Modern középiskolák és a Jászapátiban épült kir. kath. főgymnasium. 1916. június 25. 153–155., július 2. 159–160., július 9. 165–166.; A pestszentlőrinci polgári iskola terve, I. díj: Kapusztá Gusztáv. 1926. június 15-i szám melléklete; Wälder Gyula – Radó Sándor: Az épülő budai cisztercita gimnázium látképe. 1927. november 15. 169.; A budai cisztercita gimnázium. 1929. október 1. 138–139.; A Székesfehérvári Ferenc József Nőnevelde új zárdaiskolája. Terv: Fábián Gáspár. 1927. március 15-i szám melléklete; A pécsi Szent Mór Kollégium és Katolikus Tanárképző Intézet. Terv: Fábián Gáspár és Pilch Andor. 1928. július 1. 99.; A pozsonyi

épülő budai rendháza benne leánylíceummal és kápolnával (Reischl Gusztáv műve) egész oldalas képet kapott.⁵⁸

Az építés lehetőségei és lehetetlenségei

Az építés és az építőanyagok kérdése – a maga egzisztenciális vetületével – az első világháború után került előtérbe, és hosszú évekre állandósult probléma maradt. Az építkezések számának a háború előtt már tapasztalható mérséklődése a háború alatt folytatódott. 1918 után Európa szerte is éveken át alig volt látható építőtevékenység. Az itthoni pangással kapcsolatos gondokról, azok orvoslásáról hosszan olvashatunk a lapban. Az építésügyi szabályzat és a készülő építőipari törvény erre kívánt választ adni.⁵⁹ Az építkezések rentábilisabbá tételére való törekvés kapcsán szükségessé vált az egyes ház- és lakástípusok ilyen szempontú összehasonlítása. A tömeges (szociális) lakásépítés azonban csak az 1930-as években indult meg.⁶⁰ A házépítés növekvő igénye a készházak tervezését vetette fel.⁶¹

Az építkezések háború utáni újraindulása során ismét előkerült – 1918-as bevezetésének körülményei miatt ellenérzéssel kísért – a telekértékkadó intézménye. A piac által meghatározott, egy erre létrehozott hivatal által nyilvántartott telekérték lett az alapja a tulajdonosra kivetett adónak. Ennek működőképességéről (az újonnan szerkesztővé avasztált Fábíán Gáspár aktív

egyetem épületeinek elhelyezése. 1917. január 14. 7–8., január 21. 13–14., január 28. 19–20., 1917. február 4. 26–27., 1917. február 11. 31–33.; [Hütl Dezső]: A piaristák budapesti építkezése. 1918. október 20. 275–276., 1918. október 27. 283–286., 1918. november 3. 291–293., november 10. 299–300., november 17. 307–308., november 24. 315–317., december 1. 323., december 8. 331., december 15. 339–342., december 22. 347., 348., december 29. 355., 356., 357.; Balázs Gyula: A piaristák épülete és a Petőfi tér. 1929. június 15. 89–90.

⁵⁸ A Notre Dame de Sion apácarend Sashegyen épülő rendházának madártávlati képe. Reischl Gusztáv. 1930. április 15-i szám melléklete.

⁵⁹ A budapesti építésügyi szabályokról. 1917. december 9. 297–300., december 16. 303–305.; Fábíán Gáspár: A budapesti építésügyi szabályzat revíziója. 1918. január 6. 3–4.; Palóczy Antal: Az építésügyi szabályzatok kérdéséhez. 1918. január 20. 19., január 27. 28–29., február 10. 45–46., február 17. 52–53., február 24. 60–61.; Pisszer János: A budapesti építésügyi szabályokról. 1918. június 11. 173–174.; A lakásépítés előmozdításáról sz. törvénycikk. 1922. január 15. 2.; Fábíán Gáspár: A Közmunkák Tanácsa és az Építésügyi Szabályzat. 1926. július 1. 105–106.; Az Építésügyi szabályzat módosítása. 1926. július 1. 106–107., július 15. 114–115.; Fridrich Géza: Az építőipari törvény fejlődése 50 év alatt. 1926. január 1–15. 13–14.; Magyar Vilmos: Harc az építőipari törvényjavaslat körül. 1926. január 1–15. 15–17., február 1. 25–27.; Mann Mihály: Az „Építőipari törvény” tervezetről. 1926. február 1. 27–28., február 15. p. 34–36., 1926. március 1. 42–43.; Dór [Csécsy Andor]: Az építési díjszabásról. 1926. március 15. 49–51.; A Műegyetem állásfoglalása az építőipar törvénytervezetével szemben. 1926. május 15. 82–83.; Nagy Márton: Milyen legyen az új építőipari törvény? 1931. július 1. 99–101.

⁶⁰ K. E. dr: A budapesti bérházak rentabilitása. 1917. január 28. 21–22.; Bródy Ernő: A budapesti lakáskérdés. 1917. április 22. 91–95.; Katona Fülöp: Családi ház vagy bérház c. előadása. 1918. április 14. 117.; Lippay Béla: Mintaszerű várospolitikai a lakáskérdés megoldásában. 1918. június 1. 163–165., június 11. 172–173.; Szöllősy Aurél: Kislakások és szükséglakások. 1919. január 5. 4–6., január 12. 12–13.; Petrovác Gyula: A lakásépítés problémája. 1921. augusztus 15. 104–105.; Csécsy Andor: Lakáshiány – munkanélküliség. 1921. szeptember 1. 111–112.; Medgyaszay István: A lakásépítés életre keltése. 1921. október 1. 123–124., november 1. 137–138.; Cs.: Reflexiók a lakáskérdéshez. 1921. december 15. 160.; Jakabffy Zoltán: A lakáskérdéshez. 1922. április 1. 47–48.; Wannenmacher Fábíán: A lakástermelés problémája. 1922. április 15. 56., május 1. 66–67.; Cs.: A lakáskérdés megoldása. 1922. április 15. 57–58. [Petricsevich Horváth Emil népjóléti államtitkár előadása]; Látzay-Fritz Oszkár: Lakáskérdés és az építkezés. 1923. február 15. 23., március 1. 29–30.; Csécsy Andor: A lakásprobléma. 1923. május 1. 58., május 15. 65–66., július 1. 86–87.; Cs.: Lakáskérdés és közegészségügy. 1925. július 1. 79–80.; Cs.: A lakáskérdéshez. 1927. január 15. 11–12.

⁶¹ Dór [Csécsy Andor]: Kész-ház vételek. 1924. szeptember 10. 73–74.; Látzay-Fritz Oszkár: Az első házgyár. 1925. március 1. 31–34.

részvételével) vita folyt a lap hasábjain.⁶² És nem csak a lapban. A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet a MÉMOSz (Magyarországi Építőmunkások Országos Szövetsége) felvetésére megfogalmazta véleményét a kérdésről, ám végül, „tekintettel a Szövetség kommunizmus alatti szerepére” a választást az Egylet választmánya megtagadta.⁶³

Az építési ipar pangása, majd a lassan meginduló építkezések részbeni szabályozatlansága feszültségeket teremtett a szakmán belül.⁶⁴ Ezek a feszültségek a Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönyében és az Építő Ipar – Építő Művészetben különösképpen érzékelhetőek voltak.⁶⁵ Ehhez a szabályozatlansághoz a tervező építész szellemi terméke díjazásának tisztázatlansága is hozzá járult.⁶⁶

Építészek és építőmesterek különválása

Az építész megbízási lehetőségeinek változásától és az építési piac bővülésének folyamatától nem volt független a szakma újabb (a 19. századi előzmények után figyelemre méltó) öndefiniáló tevékenysége. Az ez irányú, 1917/18-ban induló és kisebb megszakításokkal az 1920-as évek végéig tartó aktivitást meghatározó mértékben elhatárolódások kísérték. Ezzel szükségszerűen nagymértékű szervezet (át)alakítás, megszüntetés, létrehozás járt együtt. A folyamatot részletesen nyomon lehet követni az *Építő Ipar – Építő Művészet* oldalain. A problémafelvetést a felelős szerkesztő, Mihályfi József adta meg (a reakció sem maradt el).⁶⁷ Ennek fényében az első (gyenge) próbálkozást a szakma kettéválasztására 1918 januárjában a *Mérnökegylet* még határozottan lesöpörtc az asztalról: „Micsoda jogon beszélhetnek a mérnöki kar nevében. A mérnöki kar még nem jutott annyira, hogy ilyen szervezkedésre szorulna.”⁶⁸ Ám bő egy hónappal később az Egylet mű- és középítési szakosztályának tagjai építési és építőmesteri tagok szerint kettévált. A kérdés tulajdonképpen megoldhatatlanságára nem az okleveles építészek mellé álló Fábián Gás-

⁶² Pikler J. Gyula: A telekértékdadó, különös tekintettel az építő iparra. 1916. március 26. 73–74.; Fábián Gáspár: A telekértékdadó eltörléséhez. 1921. augusztus 1. 97–99.; Sós Aladár: A telekértékdadó kérdéséhez. 1921. augusztus 15. 105–106.; Fábián Gáspár: Válasz Sós Aladárnak. 1921. augusztus 15. 106.; H. I. [Hoffer Imre]: Megint a telekértékdadó. 1924. november 15. 104–105.

⁶³ A telekértékdadó kérdése a Magyar Mérnök és Építész Egyletben. A Magyarországi Építőmunkások Orsz. Szövetségének. 1922. február 15. 23–24.

⁶⁴ Arról volt szó, hogy a magánépítkezések egy része nem az állami, vagy fővárosi alkalmazásban lévő építészek kezébe került, ez azonban az Egyletnek természetesen nem állt érdekében. Elindult ezen a téren egy olyan folyamat, mely ellentétes volt többek kívánságával, hogy ti. közszolgálatban álló mérnökök, mint bizonyított, és mint „fegyelmi szolgálati esküvel bíró” emberek kapják a megbízásokat. ld. Petrovác Gyula, építész, törvényhatósági bizottsági tag felszólalása az országgyűlésben. 1932. július. 11. *Tér és Forma*, 5. 1932. 271.

⁶⁵ Dór [Csécsy Andor]: Kontárok munkában. 1923. január 15. 9.; Dór [Csécsy Andor]: A kontárok ellen. 1923. február. 15. 24.; Bényi János (kőműves): Egy-két szó a „Kontárok ellen” c. cikkhez. 1923. március 15. 38.; Miskolci Kereskedelmi és Iparkamara: Az építőipari jogkör szabályozása. 1923. április 1. 43–44.; Dór [Csécsy Andor]: Valőrök és nonvalőrök. 1923. szeptember 1. 105–106.; Fábián Gáspár: Burjánzik a kontárkodás. 1925. május 15. 67–68.; Orbán Béla: Az építőipari jogosultság. 1925. július 1. 86–87.; *Spektator*: Tiltakozunk! (A cikk az építési kar nagy részének felfogását világítja meg. Hozzászólás céljából közöljük.) 1930. augusztus 1.

⁶⁶ Pisszer János: Terv és költségvetés díjtalan. 1927. július 15. 105–106.; A mérnöki munkák díjszabása. A m. kir. kereskedelemügyi miniszternek 93.292/1928. számú rendelete. 1928. július 15-i szám melléklete; Fábián Gáspár: Az új díjszabás. 1928. augusztus 1. 115–116.; Fábián Gáspár: A tervező építész védelme. Hozzászólás az új díjszabáshoz. 1928. szeptember 1. 131–132.; K. Császár Ferenc interpellációja a tervező építészek érdekében. 1928. október 1. 140–141.; Pisszer János: Ingyen tervezés. 1929. december 15. 179–180.; Pisszer János: Érvénytelen-e az árendedményes ajánlat. 1930. június 1.; *Architektus*: A tiszteletdíj illetéke. 1931. április 1. 51–52.

⁶⁷ Mihályfi József: „Magas – mély”. 1916. november 5. 268–269.; Pisszer János: Se nem „magas” – se nem „mély”. 1916. december 3. 295–296.

⁶⁸ Mérnökök szervezkedése. 1918. január 6. 6.

pár, de a nagy tekintélyű Ney Béla hívta fel a figyelmet.⁶⁹ Igen tanulságos kettejük levélváltása a témában. A probléma nem meglepő módon további hullámokat kavart. A szakmák különválását újabb szervezetek létrehozása megerősítette (*Mérnöki Kamara, Magyar Mérnök és Építész Tanács, Építészek Országos Egyesülete, Magyar Építőmesterek Egyesülete*).⁷⁰

Az építésszakma, sőt az egész mérnöktársadalom kiemelkedő eseménye volt az 1930-ban Budapesten rendezett nemzetközi építészkongresszus. A több napon át tartó előadásokat építészeti kiállítás és tanulmányi kirándulások kísérték. Az *Építő Ipar – Építő Művészetben* Magyar Vilmos részletes beszámolót közölt az eseményről.⁷¹ Tanulságos ennek kapcsán nekirohanása Bierbauer Virgilnek. Szükségesnek tartott írásbeli elégtételt venni rajta, aki, mint az *Est lapok* tudósítója, és mint a *Tér és Forma* szerkesztője volt jelen a kongresszuson⁷² és kettejük közti folyosói beszélgetésben megkérdőjelezte Magyar cikkeinek eredetiségét.⁷³

Építészettörténet, műemlékvédelem – ahogy az *Építő Ipar – Építő Művészet* látta

A folyóirat, mint építészeti szaklap építészettörténeti tárgyú írásokat is közölt, részint állandó munkatársak, részint alkalmi szerzőtársak tollából. A régi művészet (a gótika, a reneszánsz és barokk) köréből vett témák folyamatosan jelentek meg, akár általános összefoglalások, könyvismertetések révén, akár konkrét műemlékek bemutatása keretében. Kotsis Iván és Magyar Vilmos reneszánsz építészetről, valamint Lux Kálmánnak a Mátyás kori budai várpalotáról szóló kötetét a lap részletesen ismertette.⁷⁴ Buda középkori műemlékei több írásnak a témája volt.⁷⁵ Lechner Jenő világháború előtti anyagait 1914/1915-ben friss információkkal kiegészítve Észak-Ausztriától

⁶⁹ Okleveles Magyar Építészek Egyesülete. 1918. március 10. 78.; Fábíán Gáspár: Az okleveles építészek szervezkedéséhez. 1918. április 7. 110.; Ney Béla: Okleveles építészek 1918. április 21. 123–124.; A külön válás. 1918. április 14. 117., 1918. április 21. 126.; Fábíán Gáspár: Magyar építész kultúra. 1918. május 5. 141–142., május 12. 150–151. Ney Béla: Még néhány szó az okleveles építészek kérdéséhez. 1918. május 21. 156–157.; Molnár Sándor: Okleveles Magyar Építészek Egyesülete. 1918. június 1. 165.

⁷⁰ Magyar Építőmesterek Egyesülete: A mérnöki kamara ellen. 1918. október 1. 261.; A Magyar Építő Tanács megalakulása. 1918. november 17. 310.; Okleveles Építészek Egyesülete. 1919. április 20. 104.; Fábíán Gáspár: A mérnöki kamaráról. 1923. május 1. 57–58.; Fábíán Gáspár: A Mérnöki Kamara. 1924. március 15. 25.; A Magyar Mérnöki Kamara megalakulása. 1924. március 15. 26.; Fábíán Gáspár: Tömörülnek a tervező építészek. 1927. május. 1. 65–66.; Több építési vállalkozó: Szervezkednek a tervező építészek! 1927. május 15. 75.

⁷¹ A XI. [sic! valójában XII.] Nemzetközi Építészkongresszus. 1929. június 15.) p. 91–92. július 1. 99–100.; Rerrich Béla: Nemzetközi építészkongresszus Budapesten. (szeptember 7–14 között). Nemzetközi építészeti tervek kiállítása. 1930. január 15. 9–11.; Magyar Vilmos: XII. Nemzetközi építészeti kongresszusról. I. Fritz Höger – A magyar Höger. 1930. október 1. 148–149.; II. Újabb német építőművészet. október. 15. 158.; II. Újabb német építőművészet. German Bestelmeyer müncheni prof előadása. november 1. 166–168.; III. Architectura. november 15. 173–175.; IV. Külföldi államok az építészek nemzetközi tervek kiállításán. december 15. 89–191.; V. Magyarország az építészek nemzetközi tervek kiállításán. 1931. január 15. 12–14.; VI. Magyar nemzeti és népies építészek, ahogy a németek csinálták. február 1. 20–22.; VII. Tanulmányok, amelyek kritikának is beillenek. 1931. február 15. 29–30.; Bardon Alfréd: A XII. Nemzetközi Építész kiállítás visszhangja az olasz sajtóban. 1931. április 15. 62–63.

⁷² Bierbauer Virgil: A XII. nemzetközi építészkongresszus 1930-ban Budapesten. *Tér és Forma*, 2. 1929. 370–372.

⁷³ Magyar Vilmos: A magam ügyében. Nyílt levél dr. Bierbauer Virgilhez. 1931. január 1. 7–8.

⁷⁴ Palóczy Antal: A klasszikus és reneszánsz építőművészet formái. [Magyar Vilmos könyvéről] 1918. október 11. 267.; Fábíán Gáspár „Az olasz renaissance építőművészet alaktana” [Kotsis Iván könyvéről] 1919. február 16. 51–52.; K Császár Ferenc: A budai várpalota Mátyás király korában. [Lux Kálmán könyvéről] 1921. május 1. 55–56.; „Az olasz renaissance építő művészet formaképzése, homlokzati és téralakításai”. [Kotsis Iván könyvéről] 1921. május 15. 63–64.

⁷⁵ Ney Ákos: A budai Várról. 1917. május 13. 116–117.; A budavári Szt Miklós templom. 1916. október 8. 243.; Lux Kálmán: A budavári Szent Miklós torony. 1925. március 15. 41.

Csehországon át Sziléziáig terjedő vidék reneszánsz emlékeit egész sorozatokban mutatta be.⁷⁶ (Figyelemre méltó már csak azért is, minthogy a felvonultatott emléktanyag egy része ma már nem áll.) Szepesség és Erdély műemlékei szintén bemutatásra kerültek a lap hasábjain.⁷⁷ Fábíán Gáspár Székesfehérvár és Pécs műemlékeinek ismertetése mellett a nagytétényi kastélynak szentelt egy-egy írást.⁷⁸ Csányi Károly a fertődi Esterházy-kastélyt, Möller István saját restaurálási tapasztalatai alapján az ócsai és a zsámbéki templomot mutatta be az olvasóknak.⁷⁹

Történetileg a legérdekesebbek a lapnak a kortárs építészetéről vallott felfogását tükröző írások. Innen nézve tanulságos Kertész K. Róbertnek a nemzeti építőművészetről szóló írása 1916-ból, mely egyfajta programadó cikk (tulajdonképpen válasz Otto Wagner *Baukunst unserer Zeit-jére*).⁸⁰ Ebben az osztrák és a magyar történelem különbözőségének hangsúlyozásán túl vázolta a nemzeti építőművészek feladatát. Ennek részeként különösen fontosnak tartotta a nemzeti múlt ismeretét, a műemlékek részletes feltárását, és rendszerezését, a népművészet formakincsének inspiráló erejét. Ebből következhet véleménye szerint az ifjabb nemzedék nemzeti irányú oktatása, nevelése. A program összecseng a szerző későbbi, a korszerű nemzeti építészetéről szóló írásaival. Ney Bélának a nemzeti építőművészet mibenlétéről szóló írása feltűnő módon reflexió nélkül maradt a lap hasábjain.⁸¹

A modern művészetről, modern építészetéről, azok értelmezéséről, értékeléséről szóló írások már 1915-től megjelentek a lapban,⁸² és 1919-ben Ligeti Pál két írását is publikálta itt a társadalmi változások művészeti (építészeti) változásokat generáló hatásáról.⁸³

A modern építészetéről szóló, sokszor polemikuss írássok igazán gyakoriá (összhangban a szakmai közéletben tapasztalható hangsúlyeltolódásokkal) 1927/28-tól váltak. Az első ilyen é májú cikkek tárgyilagossan vázolták a stílus jellemzőit, jeles külföldi képviselőit.⁸⁴ 1928 őszén a *Mémőkegyletben* többhetes vita kezdődött a modern építészetéről. Az itt felvetett kérdésekre ki-ki beállítottságának megfelelően reagált. A lapot olvasva a nézetek egy szeletével találkozhatunk, bíráló, az irányzat

⁷⁶ Lechner Jenő: A pártázatos renaissance építés a német császárság keleti határterületein. 1915. október 3. 239–241., október 10. 245–246., október 17. 254–256., október 24. 262–265.; Lechner Jenő: A pártázatos renaissance építés Csehországban és a morva őrgórságban. 1915. november 7. 278–281., november 14. 285–288., 4. november 21. 293–295., november 28. 302–303.; Lechner Jenő: A pártázatos renaissance építés Sziléziában. 1915. december 5. 307–309., december 12. 314–316.

⁷⁷ Pfinn József: A Szepesség műemlékei. 1918. augusztus 1. 212–213., augusztus 11. 220–221., augusztus 21. 227., szeptember 1. 235., 236.; Lechner Jenő: Renaissance építési emlékek Szamosújvárott. 1916. december 17. 305–308., december 24. 311–314., december 31. 317–321.; Ambrózy Ágoston: Az aranyosmedgyesi vár. 1918. december 29. 355–357.

⁷⁸ Fábíán Gáspár: Pécs régebbi és újabb monumentumai. 1916. december 3. 293–294., december 10. 301–302.; Fábíán Gáspár: Székesfehérvár építő művészeti emlékei. 1918. június 21. 179–180.; Fábíán Gáspár: Vidéki kastélyaink. 1924. augusztus 1. 61–62.

⁷⁹ Csányi Károly: Eszterháza. 1928. október 15. 148.; Möller István: A zsámbéki templom. 1921. június 1. 69–71.; Möller István: Az ócsai templom. 1921. november 15. 144–146., december 1. 153–154.

⁸⁰ Kertész K. Róbert: A nemzeti építő művészetről. 1916. május 28. 131–132., június 4. 137–138.

⁸¹ Ney Béla: Nemzeti építőművészet és stílus. 1917. június 10. 141–143., június 17. 147–150.

⁸² Ezek közül különösen figyelemre méltó Bodányi Ödön értékelése, aki a lipcsei építőipari kiállítás kapcsán írt a művészeti stílusok változásának szükségszerűségéről, ám modern művészetről lesújtó a véleménye: „a józan ész ellenkező secessios, kubista és futurista dolgok a jó ízléssel nem férnek össze.” Bodányi Ödön: A lipcsei építőipari kiállítás tanulmányai (Folytatás). 1915. június 13. 142–144.

⁸³ Ligeti Pál: A világháború és az új stylusra való törekvésünk. 1919. január 26. 27–30.; Ligeti Pál: A művészeti és társadalmi fejlődés párhuzamosságának törvényszerűségéről. 1919. március 27. 91–92., április 20. 99–100., 1919. május 4. 109–110.

⁸⁴ Cs. Árkay Aladár: A modern stílus kialakulása. 1926. február 15. 33–34.; K. J. [Komor János]: Szélgjegyzetek egy érdekes előadás-hoz. 1927. június 1. 83–84.

létezésének megkérdőjelezéséről szóló cikkek formájában.⁸⁵ 1928 decemberében nem csak az *Egylet* összejövetelein részt vevők, de a lapot olvasó, érdeklődő nagyközönség is értesülhetett a modernnek és a „konzervatívok” közti vitáról és a polarizálódásról magáról. Az alaphangot Fábíán Gáspár ütötte meg a modern építészetéről szóló első nagyobb írásával, melyre Bierbauer Virgil a *Tér és Forma* hasábjain reagált.⁸⁶ Bierbauer ebben a cikkében mellesleg a modern művészet programját is megadta: „*Mi maiak (a szecesszióval ellentétben) nem akarunk stílust teremteni. Mai anyagokkal, mai szerkezetekkel minél jobbat. A gótikus mesterek sem keresték tudatosan a gótikus stílust – mi sem.*” Ezt követte az utak végleges elválását rögzítő Fábíán Gáspár-cikk (mely tulajdonképpen reflexió Bierbauer egyletbeli, a modern építészetéről szóló előadására).⁸⁷ Itt olyan megállapítások hangzottak el, melyek az ekkor kikristályosodó táborok retorikai eszköztárának részévé váltak. Fábíán mellett Magyar Vilmos, S. Hoffer Imre, Rozinay István publikáltak a modern művészettől elhatárolódó írásokat a folyóiratban.⁸⁸ Fábíán abbéli igyekezete, hogy lapját a modern művészettől minél inkább elszigetelje – sikeresen megvalósult.⁸⁹ Rakovszky Ivánnak, volt belügyminiszternek, aki akkor épp a *Fővárosi Közmunkák Tanácsának* elnöke volt, és Ybl Ervinnek az irányzatok közti kiegyensúlyozó írásait is elutasította, és fő mintaképének, Klebelsbergnek a mérleg szerepét sem volt hajlandó elfogadni. Az *Építő Ipar – Építő Művészet* modern művészetéről szóló szövegei között a ritka, üdítő kivételek közé tartozik Kiss Dezső írása a frankfurti nemzetközi modern építészeti kongresszusról és ifj. Masirevich Györgyről.⁹⁰

Hogy kerül a politika egy szaklapba?

A folyóirat tartalmában és szerepében bekövetkezett, eddig jelzett változások mellé társul az aktuális politikához való viszony megjelenése és annak módosulásai. 1914 előtt lapunk elődjében a napi politika szinte egyáltalán nem volt jelen. A világháború volt tulajdonképpen az első, amely a napi hírek és a hosszabb tárcák témájává emelte a politikai eseményeket. A háború egyébiránt szakmai kérdéseket feszegető írásokat is invokált. Egyik ezek közül a keleti hadszínterek elpusztított falvai újjáépítésének kérdése.⁹¹ A politikai tartalmú írások további része aktuálpolitikai (várospolitikai) eseményekre vonatkozó reflexiók, melyek egyúttal a politikai preferenciák jelzésére is szol-

⁸⁵ Magyar Vilmos: Világok harca. 1928. december 15. 181–183.; Cs.: Széljegyzetek. 1928. december 15. 183–184. [Wälder Gyula mérnökegyletbeli felszólalása kapcsán a mai építészetéről.]

⁸⁶ Fábíán Gáspár: Modernista stílustörekvések. 1928. december 1. 173–174.; Bierbauer Virgil: Válasz az Építő Ipar, Építő művészet szerkesztőjének. *Tér és Forma*, 1. 1928. 311–312.

⁸⁷ [Fábíán Gáspár:] Alea iacta est. I–II. 1929. január 15. 11–12., 1929. február 1. 18–19.

⁸⁸ Magyar Vilmos: Musica Solemnis. 1929. április 1. 49–50.; Magyar Vilmos: Új kultúra felé. 1930. június 15. 91–93.; S. H. I. [S. Hoffer Imre]: Hozzászólás a modern építészet kérdéséhez. 1930. december 1. 180–181.; S. H. I. [S. Hoffer Imre]: Kié a jövő? 1932. május 1. 33–34.; S. H. I. [S. Hoffer Imre]: Művészet és terror! 1932. június 1. 41–42.; Rozinay István: A jazz stylus. 1931. április 1. 53–54. Rozinay itt nagyon határozottan nekimegy a moderneknek: „A legunalmasabb izléstelenség, a léleknélküli sivár sablonszerűség netovábbja, az építőművészet halála. [...] Meg vagyok róla győződve, hogy még gyorsabban, mint a szecesszió, el fog tűnni ez a mai modernnek nevezett kalitkastílus. Elgondolni is szörnyű, hogy nézne ki így egy világvdros.” De, úgy tűnik, elkésett. Ez utóbbi írással vitába száll Magyar Vilmos: Jazz stylus? című cikkében 1931. május 15. 75–76. Mint írja, Rozinay szerint elvetette a sulykot.

⁸⁹ Fábíán Gáspár: Újból előtérbe került a modern építészet kérdése. 1929. október 15. 148–149. Erre reflektált Bierbauer Végrel: *Tér és Forma*, 2. 1929. 419–421. és Fábíán Gáspár contra modern építészet. *Tér és Forma*, 2. 1929. 435. című írásaiban.

⁹⁰ Kiss Dezső: A modern irány és a fiatalok. 1929. december 15. 177–178.

⁹¹ Palóczy Antal: A háborúban elpusztult helységek újra építése. 1915. augusztus 15. 195–197.; Lechner Jenő: Földült tűzhelyeinkért. 1915. szeptember 19. 225–230.; Bodányi Ödön: Az elpusztult községek újra építése. 1915. szeptember 26. 234–235.; Pecz Gyula: Még néhány szó feldúlt tűzhelyeinkért. 1915. október 17. 251–254.; Szöllősy Aurél: A hadműveletek folytán elpusztult kárpáti falvak újra építése. 1916. november 12. 273–275., november 19. 279–281.

gáltak. Ide tartoznak az 1918-as koronázásra, az 1918/1919-es eseményekre, Trianonra vonatkozó szerkesztőségi írárok.⁹² De ide sorolhatók a kinevezésekkel (Klebensberg Kunó, Vass József, Bercel Jenő) kapcsolatos cikkek,⁹³ valamint a politikusok elhunytá alkalmából íródott nekrológok.⁹⁴

Nekrológírás – egy nekrológra váró lapban

Az *Építő Ipar – Építő Művészet* profiljához tartozott, más szakfolyóiratokhoz hasonlóan, hogy a szakma neves, elhunyt képviselőiről – mindenekelőtt a közvetlenül, vagy közvetett módon a laphoz kötődő személyekről – nekrológokat közöljön. Pregnánsan mutatja a lap kötődését a nekrológgal búcsúztatott kollégák sora.⁹⁵ Az utolsó tíz évben az egyébként sem terjedelmes lapot egyre gyakrabban töltötték meg elhunytakról szóló szövegek: nem csak nekrológok, de gyászbeszéd, emlékbeszéd is.⁹⁶ A halottak körül teremtett anakronisztikus kultusz a kortársaknak is feltűnt.

Az „elfogyott” levegő

A lap a városrendezés-városfejlesztés, az építkezések támogatása, a rokonszakkal való kapcsolat, az építészeti irányzatok, kérdésében vallott nézetei révén a szakmán belül fokozatosan elszigetelte magát. További gond volt a támogatók rohamos csökkenése, melyet a legutolsó főszerkesztő gyakorlatilag napi szinten érzett. Ennek orvoslását azonban nem a szakma sokféleségének bemutatására való törekvéssel, bizonyos mértékű nyitással kívánta elérni. Folyamatosan mint a kortárs építészet egyetlen hiteles orgánusáról szolt saját lapjáról és az előfizetők és támogatók növelését ennek a szemléletnek a lehető minél szélesebb körben való terjesztésére kívánta felhasználni. A konkurens szaklapok, mint versenytársak tűntek fel az *Építő Ipar – Építő Művészet*

⁹² Rerrich Béla rajzai a koronázótemplom (Mátyás templom) belső díszítéséről a koronázási ünnepségek alkalmából. 1917. január 7. 1.; A Magyar Nemzeti Tanács népkormányja vezeti október 31. óta hazánk ügyeit. 1918. november 3. 295.; Magyarország: köztársaság. 1918. november 24. 319.; Országunk védelmét [a népköztársaság kormánya a Magyar Tanácsköztársaság kormányzó tanácsának kezébe tette le.] 1919. március 27. 93.; Gyászbaborult Magyarország! 1920. január 25. 5.; H. I.: A kommunista május elsejének tízéves évfordulóján. 1929. május 1.

⁹³ Fábíán Gáspár: A magyar kultuszminiszter. 1926. augusztus 1. 121.; Fábíán Gáspár: Üdv a magyar népjóléti miniszternek. 1927. augusztus 1. 113–114.; Rerrich Béla: Gróf Klebensberg Kunó. 1928. február 1. 17.; Fábíán Gáspár: Az alkotó munka himnusza. 1928. május 1. 65–66.; Fábíán Gáspár: A magyar kultuszminiszter. Gróf Klebensberg Kunó 6 éve áll a kultuszminisztérium élén. 1928. július 1. 99–100.; Fábíán Gáspár: Örömtüzek a városházán. Bercel Jenő alpolgármester. 1929. február 1.; Fábíán Gáspár: Tiltakozunk! A kultuszminisztert ne bántsák! 1931. augusztus 15. 123–124.

⁹⁴ Öfelsége IV. Károly király. 1922. április 15. 55.; Fábíán Gáspár: A Haza Atyjának ravatalánál. 1930. szeptember 15. 139–140.; Fábíán Gáspár: Gróf Klebensberg Kunó a nagy építőminiszter nincs többé. 1932. november 1. 81–82.

⁹⁵ Solymossy Sándor: Kolbenheyer Gyula. 1919. március 2. 67–70.; Fábíán Gáspár: Kauser József. 1919. október 5. 123–124.; Schulek János: Schulek emléke. 1920. január 25. 6.

⁹⁶ Fábíán Gáspár: Nagy Virgil meghalt. 1921. november 15.; Kertész K. Róbert: Nagy Virgil ravatalánál. 1921. december 1.; Fábíán Gáspár: Pecz Samut eltemettük. 1922. október 1.; Rerrich Béla: Pecz Samu emlékezetének megünneplése. 1925. május 1.; Kotsis Iván: Emlékezés Hauszmann Alajosról. 1926. augusztus 15.; Fábíán Gáspár: Hauszmann Alajos temetése. 1926. augusztus 15.; Walder Gyula Hauszmann Alajos temetésén tartott gyászbeszéde. 1926. szeptember 1.; Fábíán Gáspár: Palóczy Antal † 1848 – 1927 [sic!]. 1927. szeptember 1.; K. Császár Ferenc: Emlékbeszéd Palóczy Antal sírjánál. 1927. szeptember 1.; Mueller Felix: Alpár Ignác emlékezete. 1928. május 15.; Fábíán Gáspár: Nagy halottunk temetése. [Alpár] 1928. május 15.; K. Császár Ferenc gyászbeszéde. [Alpár] 1928. május 15.; Fábíán Gáspár: Meghalt Rerrich Béla. 1932. március 1.; Lechner Jenő: Rerrich Béla † 1932. április 1.; Fábíán Gáspár: Jendrassik Alfréd meghalt. 1932. június 1.; P. G.J. [Padányi Gulyás Jenő]: Jendrassik Alfréd sírhantjára. 1932. június 1.

oldalain – de ez a verseny végeredményben a lap számára az előfizetőkért folytatott harcot jelentette. Ilyen formán nem volt váratlan, amikor 1932 decemberében rövid hírben közölték az olvasókkal, hogy megjelenésüket bizonytalan ideig szüneteltetik – elfogyott körülöttük a levegő.

Gábor György Papp:

From the Essential Journal of Hungarian Architecture to a Tattered Rag of the Profession

Preface to the Repertory of *Építő Ipar – Építő Művészet*
(*Architectural Trade, Architectural Art*) (1914–1932)

In January of 1914 the title of the architectural journal *Építő Ipar* (Architectural Trade), a journal which had existed for several decades, was changed to *Építő Ipar – Építő Művészet* (Architectural Trade, Architectural Art). The new title signified a shift in attitude among the editors and new contributors according to which the expanded title better reflected the types of articles being published in the journal. At the same time, partly as a result of this change of titles and partly as parallel development, numerous problems came to the fore in the pages of the journal that in subsequent years proved decisive questions of the field. It is in light of these questions that I sought to present the history of the journal between 1914 and 1932. In the first years the managing editor of the journal was József Mihályfi (1851–1921) and the editor in chief was Béla Ney (1843–1920). Following the death of József Mihályfi, the editorship was taken over by the conservative architect, Gáspár Fábíán. This change in 1921 caused a palpable caesura in the life of the journal, one that the new editor made clear in his opening announcement at the beginning of the year. The new editorship occasioned a discernible transformation in both the structure and the orientation of the paper (and not independent from this in its position among the organs of the press in the field). In the course of surveying the longer articles and texts and categorizing them on the basis of their subject matter, it became evident that there was a series of texts reflecting on one another (on occasion polemically), and it also became possible to examine the changes that took place in the frequency of certain subjects or ranges of subjects. A comparison of the articles on the basis of their subject matter shed light on the process whereby the journal gradually came to occupy a peripheral position by 1932. My goal, in providing this cross-section, was to call attention to the fact that there was a certain intellectual myopia lurking in the background of the change that took place in the journal. Beyond this, however, the research also clearly revealed that the most important questions of the field of architecture between the two World Wars can hardly be grasped without a comparative study of the writings that were published in *Építő Ipar – Építő Művészet*.

Jerovetz György

A magyar őstehetségmozgalom recepciója a két világháború közötti Magyarországon

A „naiv művészet” kifejezés Magyarországon csak a hatvanas években kezdődő kutatások alatt gyökeresedett meg. Szabó Júlia, Beke László és Bánszky Pál tanulmányai mentén a művészet-történet, Moldován Domokos szakdolgozata, illetve ezt követő publicisztikai révén pedig a néprajztudomány körében.

Ők nem csak saját korukban végeztek vizsgálatokat, hanem kifejezetten a nyugati „naiv” felfedezésének, illetve kanonizálásának idejét vették górcső alá, azaz a 19. század végétől korukig terjedő időszakot. Utólagosan konstruáltak tehát egy művészeti mozgalmat, mely bár sokban hasonlít nyugati megfelelőjéhez, számos ponton eltér, melyekre kutatásaik nem adhatnak magyarázatot.

E tanulmány célja, hogy az akkori kutatás mellé állítsa a kortárs – jelesül a két világháború közötti – recepció történetét, és bemutassa azt az értelmezési különbséget, ami a Horthy-korszak kulturális élete és az azt követő tudományos álláspont között feszül, valamint hogy vizsgálja művészetszociológiai szempontból a kanonizációt mint társadalmi legitimációs folyamatot. Ezért kísérletet teszek a naiv művészet – pontosabban, amit a ’60–70-es években annak neveztek – két világháború közötti recepciótörténetének fölvázolására, mely bizonyosan az egyik alapvető viszonylat egy művészeti jelenség tekintetében.

A naiv művészetet definiálatlan – vagy talán definiálhatatlan – helyzete az intézményesedett művészetnél is fokozottabban kiszolgáltatva a hatalmi-társadalmi elvárásoknak a 20. században, újabb és újabb szerepeket adva neki, összeolvastva e „talált” kategóriában számos alkotót, akik tehetetlenül sodródtak bele a külön számukra kreált nyilvánosságba, majd e nyilvánosság panteonjába, az Európa-szerte föllelhető naiv múzeumokba.

A naiv művészet fogalmának megszületése¹ egybeesik az avantgárd kezdeteivel. Ugyanaz a fajta a természetesség, pontosabban a természetesben megnyilvánulni vélt ösztönösség iránti lelkesedés szülte a nem hivatalos művészet iránti érdeklődést, mint ami korábban az afrikai kultúrák, vagy a japán metszetek felé fordította a figyelmet.² Ugyanakkor fontos megállapítani, hogy itt sem valami új jött létre, hanem egy már létező jelenség került a figyelem középpontjába, jelesül a „spontán”, nem doktriner művészi szándékból, vagy a mindenkor kortárs intézményrendszertől függetlenül létrejött képek világa; e képalkotási módozat futott be a 20. században szerte Európában egyfajta intézményesedési karriert. Az iránta való érdeklődés épp a fentiek miatt fokozottabban van kiszolgáltatva a kulturális és tudományos trendeknek; s ugyanígy a vele kapcsolatos társadalmi és tudományos attitűd is rendkívül változó képet mutat.³

¹ A kifejezést Guillaume Apollinaire használta 1908-ban Henri Rousseau-ról írt kritikájában. Szabó Júlia: A naiv művészet problémái és a magyarországi emlékhagyomány. *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve*, 1. 1970. 214.

² Anatole Jakovsky: *Die naive Malerei in Frankreich*. Zürich, Diogenes Verlag, 1957. 29.

³ Szabó Júlia ezzel nem ért egyet: szerinte a 19. század végén megszülető naiv festészet új, amennyiben nem alkalmazott céllal, egyéni válaszokat adnak a problémák személyes újralfedezése révén a naivnak nevezett művészek. Szabó szerint a provinciális művészet nem számít ide, mert ott csak a hivatalos ikonográfiát másolták. Ezt cáfolja Moldován Domokos. Ld.: Moldován Domokos: *Magyar naiv művészek nyomában*. Budapest, Gondolat, 1987. 7–12. – Szabó 1970. i. m. 217.

Magyarországon meglehetősen induktív módon viszonyultak a kérdéshez – a „naiv” mint kategória jórészt utólagos, az 1960-as években megszülető fogalom, és nagyban meghatározta a kor néprajztudománya, illetve a művészettörténet részéről az avantgárd művészet gyökereit feltáró szándék. A kutatók a legritkább esetben emelnek ki konkrét művészeket, általában a tendencia leírására szorítkoznak, annak is elsősorban az intézményes művészethez képest való pozícionálását végezték el. Az 1972-es budapesti naiv művészeti kiállítás⁴ anyaga már a kortárs kritika számára is feltűnően heterogén volt.⁵ A kor kutatói nem foglalkoztak a naiv művészet két világháború közötti társadalmi recepciójának történetével, így módon ismeretlen marad az akkori álláspont: hogyan gondolkodtak a „vasárnapi festésről” Magyarországon a kortársak, milyen esztétikai kategóriák szerint ítélték meg? Milyen módon mutatták be ezeket az alkotókat, és hogyan viszonyították őket az intézményes művészeti élethez?

Vizsgálódásom során a nemzetközi eredményeket annyiban tárgyalom, amennyiben közvetlen hatást gyakoroltak a magyar értelmezési gyakorlatra, illetve összehasonlítási alapként használok föl, ha az eltérés valamilyen sajátosságra hívja föl a figyelmet.

A naiv művészet magyar recepciójában 1990-ig két időszak különíthető el élesen: az 1910 és ’45 közötti, illetve a Kádár-kor, melyben a már említett két tudományág alaposan és részletekbe menően vizsgálta a jelenséget. Az 1990-es év döntő határ a jelenség recepciójának történetében: a rendszerváltással bekövetkező intézményi struktúraváltás miatt kiszorul a társadalmi nyilvánosságból, és a tudományos kutatás lendülete is alábbhagy.⁶

Célom nem az, hogy egy magát kizárólagosnak tartó vagy annak tartott elbeszélést kínáljak az olvasónak: a fogalom jelentésének kialakulását vizsgálom, illetve rámutatni szándékozom arra, hogy a társadalmi jelenséget milyen módon használták és értelmezték a két világháború között hatalmi illetve kulturális szempontból. E célból elsősorban a korabeli szöveges forrásokat vizsgáltam meg, és azokat értelmezve alakítottam ki szempontokat. E források legnagyobb része újságcikk, a két világháború között csak elenyésző mennyiségben bukkan föl tudományos igényű publikációban a naiv művészet.

A legutolsó időkig a művészettörténet nem tudott közelebb kerülni a naiv művészek munkásságához – a festmények látszólagos függetlensége a kortárs képzőművészettől, ugyanakkor véletlenszerűnek tűnő stílári kapcsolatai az avantgárddal megzavarták a kutatókat. A kevés műalkotásra vonatkozó tényanyag, a kapcsolatok és közvetlen ideológiák hiánya inspiráló volt, ugyanakkor a legkevésbé sem kínált az értelmezéshez alapot. Az interpretációs probléma feloldását abban látom, ha szem előtt tartjuk azt az evidenciát, hogy a naiv művészet és maga a naiv művész is kezdettől fogva inkább tárgya, mintsem alanya volt a művészeti intézményrendszernek, illetve később a tudományos kutatásnak, egyfajta kesztyűbábja a társadalomnak; erről árulkodik az a meghökkentő idő- és térbeli sokszínűség, ahogyan különféle államokban és különféle korszakokban viszonyultak hozzá. Minden bizonnyal az sem véletlen, hogy a „naiv művészet” mint kategória napjainkra feloldódni látszik az *outsider art*, és a *minority art* kategóriákban.⁷

⁴ *Magyar naiv művészet a XX. században*. Kiállítási katalógus. Összeáll. F. Mihály Ida, Bánszky Pál. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria – Népművelési Intézet, 1972.

⁵ „A kiállítás tanulsága éppen az, hogy a kiállított anyag sokféle, a naiv művészet gyűjtőfogalma alá vonni ennyi – eredetben, stílusban, színvonalban – eltérő műalkotás nem lehet, pontosabban nem érdemes.” Tímár Árpád: *Magyar naiv művészet a XX. században Kritika*, 9, 1972, 6. 29–30.

⁶ Bánszky Pál ad ki egy összefoglalót (Bánszky Pál: *A képzőművészet vadvirágai. 100 népművészeti és naiv szemléletű magyar alkotó*. Kecskemét, [szerzői kiadás], 1997.), elsősorban a hatvanas-hetvenes évek megállapításait idézve, illetve újabban Junghaus Tímea folytat kutatásokat a témában.

⁷ Utalok itt a kritikai kultúrakutatás, illetve a kultúrantropológia viszonyulására a művészethez, illetve az alkotáshoz.

Népi és naiv – az őstehetségek ősei

Moldován Domokos hívja föl a figyelmet arra,⁸ hogy Malonyay Dezső *A magyar nép művészete* című ötkötetes munkája az első, amely közli fafaragók nevét, és művészként hivatkozik rájuk.⁹ Ennek kultúrtörténeti előzménye az angol preraffaelitizmusban és az azt követő Arts and Crafts mozgalomban, retrospektív, ősiségkereső és -rajongó habitusában lelhető föl, „a gyárilap szürke tömegcikkeivel szembeni tudatos környezetformálásban”, mely ugyanakkor „az elerőtlenedett nagy európai történeti stílusok”¹⁰ helyett újak keresését sürgeti. Malonyay (és társai) ezt vélték fölfedezni a népi iparművészetben; annak ellenére is, hogy a tömegcikkék elterjedése ebben az időben a magyar vidéken nem volt jelentős.¹¹

Nem volt véletlen, hogy Malonyay első kötetének témájául az akkor meglehetősen divatos Kalotaszeg szolgált. Gyarmathy Zsigáné az 1885-ös Országos Kiállításra rendezett be egy kalotaszegi szobát, ez legelőször Rudolf trónörökösnek tetszett meg, és hamarosan divatot teremtett egész Európában. Úgyes sajtóhasználatával, illetve kiváló londoni ügynöke, Rozsnyay Kálmán¹² segítségével, meglehetősen sikeres gazdasági vállalkozást kreált az akkor már halódófélben lévő kalotaszegi népművészetből.¹³ John Ruskin és az Arts and Crafts szellemiségének összeházasítása ezzel – illetve a későbbi ötkötetes monográfia megírásának gondolata – nem Malonyay Dezsőben fogalmazódott meg. Őt Korongi Lippich Elek kérte föl a mű szerkesztésére, sőt, az öt kötetes népművészeti kézikönyv programját is nagy eséllyel a minisztériumi tanácsos alkotta meg.¹⁴ Ugyanerre orientálódott a Korongi Lippich-hel jó viszonyban lévő Körösfői-Kriesch Aladár-féle, akkor még Diódon működő művész kör, akik szintén itt vélték felfedezni a ruskini helyszínt, „ahol a természet, a régi (középkori) és a népi művészet harmóniája megvalósul”.¹⁵

Fontos tényező tehát a nemzeti identitás, a magyarság önképének alakulása is, mely illeszkedik a kor regionalista törekvéseibe, melynek „alapja a nemzeti kultúrák 19. századi kibontakozása és azok hasonlóságának felismerése volt, valamint különbözőségük tudata a nyugati (francia és francia orientációjú történelmi, művészeti) fejlődéstől”.¹⁶ Politikai hagyományát hazánkban e gondolkodásnak elsősorban a 19. század folyamán felbukkanó nemzetállami víziókban lelhetjük föl.¹⁷

A kötet bírálata és néprajztudományi helyének meghatározása e szövegnek nem tiszte, pusztán utalni szeretnék arra a közvetlen hangra, a pontatlanságot is vállaló, az „impresszionista próza” eszközeivel élő hangulatfestésre, amit Malonyay alkalmazott annak érdekében, hogy nem-

⁸ Moldován 1987. i. m. 19.

⁹ Számos helyen, pl.: I. kötet, I. fejezet, Barta Sámuel, Kis Lőrinc Ferkó, Péntek Gyugyi György: „Vagy Körösfőn, mennyi művészi készség Péntek Gyugyi Györgyben! Faragó földműves, ő is, amikor ráér. Ez a család példája a kalotaszegi fajmagyarnak, a böcsületességnek, józanságnak, szorgalomnak. Anyja, (a bonya, a nagyanya) 78 éves, de ma nincs itthon, oda van aratni” Malonyay Dezső: *A magyar nép művészete* I. Budapest, Franklin-Társulat, 1907. 3. 6.

¹⁰ Kósa László: *A magyar néprajz tudománytörténete*. Budapest, Osiris Kiadó, 2001. 115.

¹¹ „A »kófic« gyárilap kárhoztatása Malonyay részéről [...] csak afféle kiszólás maradt.” Uo., 117.

¹² Murádin Jenő: Walter Crane a száz év előtti Kolozsváron és a Kalotaszegen. *Ars Hungarica*, 34. 2008. 230.

¹³ „Rábeszélte a kalotaszegi asszonyokat a már-már elfelejtett varrásra... Gyarmathyné valóban könnyített valamit az iparosítatlan, rossz természeti adottságú falvak anyagi gondjain.” Kósa 2001. i. m. 114.

¹⁴ Jurecskó László: A Malonyay-vállalkozás kalotaszegi kötetének létrejötte. *Ethnographia*, 100. 1989. 249.

¹⁵ Uo.

¹⁶ Keszérü Katalin: Regionalizmus, vernakularizmus és egyetemesség. In: Keszérü Katalin: *A századforduló*. Budapest, Kijarat Kiadó, 2007. 73–77. A „regionalizmus” terminológiájáról bővebben ugyanitt.

¹⁷ Már ebben az időben jelentkezik a gondolat, mely a magyar parasztságnak kulcsszerepét vallja a nemzet „diadalra juttatásában”. Gyurgyák János: *Ezzé lett magyar hazátok: a magyar nemzeteszmé és nacionalizmus története*. Budapest, Osiris Kiadó, 2007. 96.

zetféltésének hangot adjon. Ennek okát talán az eredeti szándékban lelhetjük föl, hogy Malonyay (és Lippich) nem egy tudományos munka megírását, sokkal inkább a képzőművészeti iránymutatást tűzték ki célul.¹⁸ Ugyanakkor ő az, aki beemeli a vizuális művészetről szóló diskurzusba azt a fajta parasztábrázolást, ami a városi, „hagyományait veszített” ember rajongását ötvözi a felvilágosodott polgár lenézésével a paraszti lét viszonylagos „kulturálatlanságát és egyszerűségét” illetően.

A fentiek a kortársak szemében természetesen nem tartoztak a „naiv művészet”¹⁹ fogalomkörébe, viszont nagyon erősen megalapozták a formális és informális struktúrákon kívül eső művészi tevékenység elismerését, sőt, a közép-európai naivak „falusiasságát” – azaz, hogy mind tematikájukban, mint származásukban túlnyomórészt vidékiek.

A másik ág az Henri Rousseau-val fémjelezhető naiv művészet, amelynek megkonstruálása Wilhelm Uhde nevéhez kötődik. Ő – Rousseau monográfusa²⁰ – kezdi el keresni azokat az embereket, akik nem kerültek az intézményes művészet közelébe, ugyanakkor művészettel foglalkoznak. Ezek a „vasárnapi festők” – Wilhelm Uhde és Anatole Jakovsky szóhasználatával²¹ – jelentik majd azt a nyersanyagot, amit az egykori *Bateau-Lavoir* társaságában otthonos Anatole Jakovsky továbbfejleszt, és megnyitja az első naiv művészeti múzeumot 1949-ben, Nizzában.

A franciaországi – névadó – „naiv művészet” alapvetően egyetlen művészhez kötődik, aki az avantgárd meghatározó, pontosabban meghatározóvá tett figurája volt. Nem csak a kritika, hanem egy, az intézményes művészettel konfrontálódni vágyó művészcsoporthoz felfedezettje is volt. Ugyanakkor semmiféle „nemzeti” jelleg nem tapadt Rousseau-hoz; elsősorban spontaneitása, illetve „életközelsége” volt a vonzó – Uhde és Jakovsky később ugyanezt kereste, mindenfajta etnográfiai vagy kultúranthropológiai szándék nélkül. Ez a kétféleség a hagyományban vezetett ahhoz, ami a II. világháború utáni naiv-kutatásban már nagyon korán feltűnt:²² hogy míg Nyugat-Európában a városi, Kelet-Európában inkább a vidéki tematika a meghatározó. Más-más intenció nyilvánult meg a „művészeten kívüli művészet” megkonstruálásában.

Nyugaton az avantgárd, ahogy szembeszáll az akadémizmussal, úgy népszerűsíti a „tiszta” és a primitív, a látszólag közvetlenül az egyéntől, egyénből jövő képi megoldásokat, illetve – és itt cseng össze távolról a közép-európai szándékokkal – az őszintének, romlatlannak (értsd: a tőkés termeléstől nem érintettnek) vagy közvetlennek tartott törzsi társadalmak tradicionális képességét.

Közép-Európában az ősiség keresése elsősorban a népművészethez kötődik és nem a gyarmati kulturális importhoz; ez pedig összekapcsolódik a nemzeti identitáserősítés szándékával, így ugyanaz a szándék más utat találva, ugyanakkor más igényekkel is találkozva tör célja felé. Mindehhez társul, hogy az avantgárd Közép-Európában nem tudott akkora dominanciára szert tenni: Szabó Júlia emeli ki Bohacsek Edét, és az aktivisták által neki rendezett kiállítást 1917-ben, ezt állítja párhuzamba az 1911-es Salon des Independants kiállítás Rousseau-termével.²³ Lyka Károly szerint őbelőle válhatott volna a magyar Henri Rousseau.²⁴ A hagyományos vágy a nyugati kulturális sémák átvételére tehát ebben a kérdésben is munkált, s összeadódott az előbb vázolt nemzetieskedő etnográfiai szándékkal.

¹⁸ Jurecskó 1989. i. m. 243.

¹⁹ Idézőjelben használom a kifejezést abban az esetben, ha az adott történeti helyzetben a kortársaknak ismeretlen vagy anakronisztikus lenne.

²⁰ Első kismonográfiája: Wilhelm Uhde: *Henri Rousseau*. Düsseldorf, Ohle, 1914.

²¹ Jakovsky 1957. i. m. 23.

²² Bánszky 1997. i. m. 14.

²³ Szabó 1970. i. m. 213.

²⁴ Lyka Károly: *Krónika. Művészet*, 16, 1918, 10. 3.

A naiv kezdete – Bálint Jenő és Benedek Péter első kiállítása

Az I. világháború után a néprajzkutatás érdeklődése más irányba fordult²⁵, így a nemhivatásos művészet ilyen irányból nem tudott a szaksajtó közelébe jutni. Ugyanakkor már a tízes évek tanulmányaiból is kitűnik, hogy a „vamos Rousseau” művészete itt is érdeklődést keltett, és keresték analógiáit, megvolt az igény rá, hogy hasonló „outsider” művészt találjanak.

„[Bálint Jenő] a[z] Henri Rousseau-t támogató, róla könyvet író Wilhelm Uhde szerepét kívánta betölteni Magyarországon, azonban felfedezettjeinek alkotásai jobbára Uhde másodvonallal [...] vethetők össze.”²⁶ Bálint szándéka kétségtelenül hasonló, ugyanakkor a legkevésbé valamiféle önzetlen művészeti érdeklődés vezette, sokkal inkább a saját társadalmi presztízse és egzisztenciája, egyrészt mint a Horthy-rendszer művészeti-közéleti szereplője, másrészt pedig mint művészeti író – nem utal rá semmi, hogy Uhdénak egyáltalán a nevét ismerte volna, Henri Rousseau művészetét is csak reprodukciókon láthatta.

Bálint Jenő 1889-ben született, gimnáziumi érettségije után hivatalnokként kezdett dolgozni a Ganz-Danubius gyárban.²⁷ Első felfedezettje, Benedek Péter 1915-ben itt találkozik vele, hozzá küldik föl rajzait, Bálint ott a helyszínen meg is vásárolja.²⁸ Bálint tekintélye művészi kérdésekben talán arra alapozódhat, hogy külsős munkatársként ekkor már valószínűleg cikkeket ír a *Népszavának*.²⁹ 1915-ben jelenik meg *Ópium* című elbeszéléskötete, ez idő tájt tehát szépirodalmi ambíciói is voltak. Bátyja, Bálint Rezső, a Rippl-Rónai József-tanítvány festőművész ekkor még csak pályája kezdetén állt. Szinte népmesei a jelenet leírása Benedek Péter beszámolójában, amikor Bálint Jenő „kikéri” Benedek Pétert az igazgatótól.³⁰ Ezek után öt napig Bálintéknál lakik Benedek Péter – többek között lefesti Bálint feleségét –, majd hazatér szülőfalujába, és innentől kezdve a II. világháborúig – katonai szolgálatától eltekintve – a földművelésen kívül csak a festéssel foglalkozik.³¹

Bálint Jenő ebben az időben még baloldali, szociáldemokrata nézeteket vallott – erre engednek következtetni az 1915-ös kötet egyes határozottan társadalomkritikus, a munkásosztály felemelkedését romantikus eszközökkel tematizáló elbeszélései,³² de közvetlenebb alátámasztása ennek, hogy Bálint a Tanácsköztársaság alatt munkahelyének, a Ganz-Danubius gyárnak tisztviselői bizalmi főbizottmányának alelnöke, és a bizottmány lapjának, az Üzemi Lapnak főszerkesztője.³³ Ebbe a gondolkodásmódba könnyen illeszkedik a napszámos-hadimunkás Benedek Péter iránti rajongása.

A Tanácsköztársaság bukása után Bálint Jenő a Helikon Műkereskedelmi Rt.-nél kezd dolgozni, a társaság galériájának vezetése mellett (1924-ig) ő a rövidéletű Alkotás Művészház egyik alapítója és kiállításszervezője (1921–23), 1922-ben felvételizik rendkívüli hallgatónak az Ország-

²⁵ Ld. tárgyi néprajz.

²⁶ András Gábor–Pataki Gábor–Szücs György–Zwickl András: *Magyar képzőművészet a 20. században*. Budapest, Corvina, 1999. 105.

²⁷ Belépésének dátuma tisztázatlan.

²⁸ Moldován 1987. i. m. 74.

²⁹ Bokros Birman Dezső önéletrajzában említi, hogy ott publikált. Ld.: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet [továbbiakban: MTA BTK MI] Adattár, MKCS–C–I–18/57/15.

³⁰ „Egy napon bement a feleségivel a gyárba, ott ezeket, az igazgatót is, megkeresték, beszéltek vele. Hát nem akart beleegyezni sehogyse az igazgató, nagyon kiabáltak, veszekedtek egymással, diskuráltak a Bálint Jenővel. Aztán nagy nehezen beleegyezett. De előbb még aszondta: Legyen hát címfestő. A Bálint Jenő abba sem egyezett bele. Aszonta, hogy annak se való, mer ez csak festőművésznek való.” Közli: Moldován 1987. i. m. 75.

³¹ Uo.

³² Bálint Jenő: *Ópium*. Budapest, Világosság, 1915. Például a Papenkó (7–21.), vagy a János című (22–30.) elbeszélés.

³³ Az üzem: a *Ganz és Társa Danubius Tisztviselőinek Közlönye*, 1, 1919, 1, 1.

gos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskolára.³⁴ Ebben az időben már aktív szereplője a művészeti szcénának; talán bátyján keresztül ismerkedik meg Rippl-Rónaival, Elek Artúrral és a Japán kávéház asztaltársaságával, kiállításain a Tanácsköztársaságban kompromittálódott „progresszíveknek” (nagyreszt a későbbi „kutasoknak”), illetve tanítványaiknak nyújt megmutatkozási lehetőséget.³⁵ 1922-ben publikál az Elek Artúr szerkesztésében megjelent emlékkötetben, amely a Helikon Galériában rendezett Nagy Balogh János-kiállítást kísérté; írásából a művésszel való személyes kapcsolatra lehet következtetni.

Nagy Balogh János revelatív élménye volt a művészeti közvéleménynek; az el nem ismert, szegény sorsú, bénakezű festő, aki halála után mégis eljutott az őt megillető pozícióba, sokak együttérzését kiválthatta. Németh Lajos közlése szerint az I. világháború alatt vált lassan ismertté: „Először néhány festőbarátja ismeri és tiszteli, majd írók, esztéták.”³⁶

Nagy Balogh nem válhatott, és nem is vált a „naiv” kategória képviselőjévé, nem csak azért, mert részt vett az intézményes művészképzésben, hanem mert az informális kapcsolatrendszer őt ebből a kategóriából kiemelte. Meglátásom szerint egyfelől ilyen okból nem lett – Szabó Júlia véleménye ellenére³⁷ – Bohacsek Edéből a „magyar Rousseau”, hiszen már főiskolai képzése folytán is része lett az intézményes művészeti életnek, mellyel a kapcsolata teljesen soha nem szakadt meg. Bohacseknek 1917-ben a MA köre rendezett neki kiállítást,³⁸ és ez valóban egyfajta „újrafelfedezésének” tekinthető, de számos okból nem vált a MA-csoport valamifajta ősatyjává.

Nagy Balogh János életműve felkeltette az érdeklődést az intézményes művészetén kívüli művészet iránt. Elek Artúr a későbbiekben is mutat be autodidakta művészeket, ő azonban műveikre koncentrálna minden politikai-társadalmi konnotációt mellőzve ezeket az alkotókat az intézményes művészetben kívánja „meggyökeresíteni”.³⁹

Ebbe az ívbe illeszthető Benedek Péter felfedezése is, azonban a festő recepciója egészen más irányba fejlődik tovább. A művész első kiállítását 1923-ban Bálint Jenő rendezte az Alkotás Művészházban,⁴⁰ közösen Tornyai Jánoséval. A katalógus előszavában Bálint a Nagy Balogh János keltette meghökkenést próbálja kihasználni: „második grandiózus élményeként hivatkozik” Benedekre – tehát párhuzamot von köztük, majd termékeny dialektikával legott ellentétbe is állítja: Nagy Balogh sötéttségét Benedek derűje ellenpontoszza az ő meglátása szerint.⁴¹

Bálint felhasználta kávéházi kapcsolatait arra, hogy Benedeket nagyobb nyilvánosság előtt bemutassa. Vaszary János, illetve Csók István is írt cikkeket a „parasztfestőről”, de talán a legszigorúbb emléke a kiállításnak Kállai Ernő *Új magyar piktúrájában* található. Kiemeli Benedek figuralitásának frissességét, és üdvözlí benne a „lelkes” tárgyszerűséget, amely az „entellektüel” neorealizmussal ellentétben életteli és derűs. Ábrázolásmódja Kállai szerint egyszerre aprólékos és nagyvonalú; Benedek Péter művészetét Kállai a „magyar kisgazdagondolat művészi térhódításának” nevezi,⁴² itt újra fölbukkan a fentebb bemutatott gondolat a magyar parasztság nem-

³⁴ MTA BTK MI Adattár, C–I-001/1211/1–2.

³⁵ MTA BTK MI Adattár, C–I-8/62, fotó a Japán asztaltársaságáról. A Japán kávéház az 1910-es évektől a képzőművészeti élet informális központja. Az asztaltársaság tagjai többek között: Rippl-Rónai, Ferenczy, Fényes, Csók, Réti, Vaszary, Lázár Béla stb. Ld.: Meller Simon: A Japán-kávéház művészasztala. Budapest, 2. 1946. 440–443.

³⁶ Németh Lajos: *Nagy Balogh János*. Budapest, Corvina, 1960. 20.

³⁷ Szabó 1970. i. m. 207.

³⁸ Lyka Károly: *Kronika. Művészet*, 16, 1918, 2. 5.

³⁹ Elek Artúr: Liebl Ervin. *Nyugat*, 24. 1931. I.: 562–563. Újraközölve: Elek Artúr: *Művészek és műbarátok*. Szerk. Tímár Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1996. 187. Később kismonográfiát is írt Liebl-ről. Elek Artúr: *Liebl Ervin (1895–1927). Egy ismeretlenül élt festő és szobrász élete és művészete*. Budapest, Stádium, 1935.

⁴⁰ *Tornyai János és Benedek Péter gyűjteményes kiállítása*, 1923. április. Rendezte: Bálint Jenő. Budapest, Alkotás Művészház, 1923.

⁴¹ Uo., 7–8.

⁴² Kállai Ernő: *Új magyar piktúra*. 2. kiad. Budapest, Gondolat, 1990. 83.

zetmentő erejéről, mely a trianoni békeszerződés után fokozottabb aktualitást nyer. Ez válik majd a későbbiekben az ősművészet-mozgalom ideológiai alapvetésévé.

Bálint Aladár a kiállításról írt rövid, a *Nyugat*-ban megjelent kritikája is elsősorban társadalmi aspektusból vizsgálja a művészt és műveit, már rögtön cikkének elején egy romantikus narratívát vázol: „A világháború alatt napszámos-munkára gyárba vezényelték, de ott nem nagyon vehették hasznát, mert szénlapátolás, targonca tologatás helyett szívesebben rajzolgatott. Így terelődött rá a figyelem és e figyelemnek első pozitív reménye egy kollektív kiállítása, Benedek Péter felfedezése, néhány dicsérő kritika és egy hosszú riport.”⁴³

Benedek Péter életútinterjúja szerint 1914-ben ment dolgozni hadimunkára az uszódi földműves a budapesti Ganz-Danubiusba, Bálint Jenővel ott 1915-ben találkozott; rajziskolába pedig már édesapja is szeretne volna jártni, de erre anyagi helyzetükből adódóan nem volt lehetőség. Az idős Benedek Péter az interjúban úgy nyilatkozik, egyszerűen azért vitték föl az irodába, mert látták, hogy rajzai érdekesek lehetnek egy „műértő” számára.

Bálint Aladár (és társai) mintha a „semmirekellő”, „csak művésznek való felesleges ember” szerepét szeretné alkalmazni Benedek Péter életére. A cikkben a művészt „degenerált parasztnak” nevezi, tulajdonképpen reménytelennek tartja, hogy megőrizze stílusa „tisztaságát” – melyet Bálint Aladár a japán metszetekkel állít párhuzamba –, vagy hogy el ne vesszen a divatos irányzatok tengerében, mivel – a cikk fontos kitétele – Benedek Péter tanulni akar, „el akarja érni technikában, témakörben azokat, akik talán alatta állnak, talán felette, de mindenesetre mások mint ő”. A szerző a művészt öntudatlannak tartja, aki „sajnos” ezt az öntudatlanságot szándékozik feladni. De akár megteszi akár nem, nagy eséllyel képtelen lesz sikeresen integrálódni a művészeti életbe. E jóslat – mint majd a későbbiekben megláthatjuk – az őstehetségek körében önbeteljesítő lesz, hiszen az íráskor eltérő attitűdjére rekeszti ki majd legtöbbjüket az intézményesült művészetből és kánonból (ahogyan például Nagy Balogh nem), akár annak ellenére is, hogy néhányuk részt vesz majd intézményes művészeti képzésben is.

Vaszary János írása őszinte lelkesedésről tanúskodik; azonban e lelkesedés Benedek kívülállásának, a városon kívüliség vélt Árkádiájáról szól: „úgy érzem, mintha zöld mezőn, egy kis kápolnában volnék, ahol üdén száll a pásztorsíp harmatos éneke, senkiért – semmiért – csak úgy jókedvből.”⁴⁴ Képeit a japán metszeteken túl Henri Rousseau művészetéhez hasonítja. Itt olvashatunk először Rousseau-ról Benedek Péter kapcsán, itt válik referenciává, mellyel majd számos hasonló pozíciójú művészt próbálnak hitelesíteni.

Az Elek Artúr szerkesztette *Műbarát* egyáltalán nem lelkesedik a felfedezettért: a közölt cikk meglátása szerint Bálint Jenő „szenzációvá nagyította az inkább ethnográfiai érdekességű Benedek Péter bemutatkozását.” Rajzai túlnyomó többségét dilettantizmusnak tartja az anonim szerző – talán maga Elek Artúr –, és fejlődésképtelennek gondolja a művészt kora miatt.⁴⁵

A napilapok recenziói hangsúlyozottan Benedek Péter „paraszti” mivoltával foglalkoznak, sőt, ebből eredeztetik pozitív ítéletüket. A *Kecskeméti Lapok*-ban ez szerepel: „...azzal a gondolat-tal hagytuk el Benedek Péter képeit, hogy az a nemzet, akinek ilyen földműves napszámosai vannak, korán el nem málhat! [sic]”⁴⁶ de paraszti származása miatt dicséri őt a *Vasárnap* c. hetilap is.⁴⁷ Nem nehéz levonni a következtetést, hogy a művész sokak számára csak származása és

⁴³ Bálint Aladár: Benedek Péter. *Nyugat*, 16. 1923. I.: 710–711.

⁴⁴ Újraközzölve: Bálint Jenő: *Benedek Péter földműves-festőművész*. Budapest, Faluszövetség, 1928. 19–20. A cikk nem szerepel a Mezei Ottó által szerkesztett Vaszary-kötetben. Ld.: Vaszary János: *Régi és/vagy új reneszánsz*. Sajtó alá rend. Mezei Ottó. Tata, Komárom-Esztergom Megye Önkormányzat Múzeumainak Igazgatósága, 1994.

⁴⁵ Benedek Péter. *Műbarát*, 3, 1923, 3/4. 51–52.

⁴⁶ Benedek Péter kiállítása. *Kecskeméti Lapok*, 1923. május 1.

⁴⁷ *Vasárnap*, 1923. május 20. 4.

festészetének zsánertematikája miatt lett „zseni”. A kiállítást Klebelsberg Kunó kultuszminiszter is felkereste. Látogatásának idejében már a képek felét eladták.⁴⁸

Benedek Péter elismertsége stílári jellegzetességekkel nehezen igazolható. Térkezelése hasonlatos a japán metszet vertikális, a tér síkjait egymás fölé halmozó jelzésszerűségéhez, ugyanígy alakjainak merevsége is, azonban ecset- és színkezelése gyakran eltérő: kontúrvonalai a legritkébb esetben határozottak, többszörös átrajzolás, lassú formálódás jellemzi őket. Fénykezelésében is inkább a 19. századi Bastien-Lepage-i naturalizmus él tovább – saját bevallása szerint a kalendárium-illusztrációk közvetítésével, portréfestészetében pedig a népszerű színnyomatok voltak az irányadók.⁴⁹

Az ideológia beérése – eltávolodás az intézményes művészettől

Az Alkotás Művészház 1924-es bezárása⁵⁰ után Bálint Jenő publikálásból és szerkesztésből élt, valószínűleg a húszas évek derekán válik a kormánypárti, de liberális színezetű *A Reggel* című hetilap kulturálisrovat-vezetőjévé, de ebben az időben kezdi közreadni az Amicus Kiadó gondozásában megjelent Magyar Művészeti Könyvtár című sorozatot is.⁵¹ Pártfogoltjával 1925-ben hároméves szerződést köt képei kizárólagos értékesítésére,⁵² és jelentkeznek nála mások, de Bálint Jenő is folyamatosan kereste a művészeket.⁵³ Benedek Péternek 1928-ban Budapesten a Nemzeti Szalonban, ’29-ben pedig Bécsben, a Künstlerhausban rendez kiállítást. 1928-ban egy monográfiát is jelentet meg róla, „Benedek Péter földműves-festőművész” címmel.

A publicista leghosszabb, a témára vonatkozó írása ez a könyv, a földművelésügyi miniszter, Mayer János és a kulturális minisztérium helyettes államtitkárának egy-egy előszavával. Már maga a kiadó (Faluszövetség), illetve az előszavak szerzőinek személye is jelzi, hogy a művészt elsősorban paraszti identitásával kívánják definiálni. A festő „jobbágyi”, alattvalói pozícióját erősíti a könyv sajátos szerkezete: Bálint Jenő szövegét meg-megszakítja Benedek Péter írásos vallomásának egy-egy részlete, sőt, egy *facsimile* levelét is csatolják a kötethez. A monográfus és művész hierarchiája itt megfordul, Bálint nem csak közvetítője, hanem valóságos ura, sőt tanítómestere a művésznek, aki nélküle csupán egy szerencsétlen, kétbalkezes ember, mely mondatot Bálint mint Benedek Péter kijelentését idézi.⁵⁴ A kritikus elismerése nem Benedek Péter személyes teljesítményének, sokkal inkább a földműves ösztönösségének szól, valamint saját magának; a kötet vége öndícsőítésbe csap át: „Nehéz ellenállnom a csábításnak, hogy kevélyen ki ne írjam: e művészet bölcsőjét én ringattam. Háborúk, forradalmak jöhettek, villámok röpködése közepette is ott álltam e művészpálánta ágyacskája mellett, amelyet a magyar ugaron én leltem... Tizenöt év lankadatlan rajongásának, kitartásának eredményét boldogan mutatom fel ebben a könyvben s az ezzel kapcsolatos kiállításon. Ezt arattam!”⁵⁵

Az „absztrakció csalafinta dzsungelje”, a „kísérleti izmusok útvesztői” és hasonló kifejezések arra utalnak, hogy Bálint is érzékelte a húszas évek festészetében a figurális tendencia erősödését, sőt, megpróbálta azt Benedek Péter „művésszé változtatásához” felhasználni. Bálint Jenő azt állítja, hogy Benedek a figuralitáson át ért el a „stílus ama leegyszerűsített fokához”, amit tulajdon-

⁴⁸ *Az Est*, 1923. május 1. 9.

⁴⁹ Említi Bálint 1928. i. m. 28.

⁵⁰ Kopócsy Anna: A Képzőművészek Új Társasága, a KUT első korszaka (1924–26) *Művészettörténeti Értesítő*, 45. 1997. 234.

⁵¹ Bálint Jenő: *Vaszary János művészete*. Budapest, Amicus, 1927.

⁵² Szabó 1970. i. m. 215.

⁵³ Magyar Östehetségek Kiállítás katalógusa. *A Reggel különkiadása*, 1934. augusztus. 20.

⁵⁴ Ezeknek az „önvallomásoknak” nincs nyoma Benedek életútinterjújában, persze ez nem vonja kétségbe hitelességüket.

⁵⁵ Bálint 1928. i. m. 44–45.

képpen az „új piktúra kialakításán laboráló művészforradalmárok” keresnek, ezzel a „parasztfestő” korszerűségét deklarálta, a könnyen befogadható „bukolikus” zsánereket avantgárd kontextusba helyezte, azaz egyfajta árkádiai, Szőnyiék felől való megközelítést próbált ötvözni az ideologikus progresszivitással.⁵⁶

Számos napi- és hetilapban hoznak le kritikákat a kiállításról: az írások hangvétele homogénebb, kevesebb a kritikus hang. A *Nemzeti Újság* már előzetest is közölt a tárlatról: a „nagy magyar természet”, a „nagy magyar falu”, illetve a „megtestesült magyar eredetiség” festőjeként mutatva be Benedeket.⁵⁷ A *Dunántúl* szó szerint átveszi a cikket.⁵⁸

Ugyanúgy a monográfiából idéz a *Pesti Futár*. Benedek Péter „élete ott kezdődik, mikor Bálint Jenő úrral megismerték egymást”. „Éltem, mint a vakond” – nyilatkozza a művész.⁵⁹

Benedek Péter mint „komor mongol varázsló”⁶⁰ – talán ez a szélsőséges, és totálisan alap-talan kifejezés az, ami a legpontosabban megvilágítja, hogy a sajtó alapvetően szimbólumként alkalmazza a művészt, festészete kevés szerepet játszik megítélésében. Szimbólum-mivolta miatt látogat el az 1923-as kiállításra Klebelsberg, vagy lesz majd a 28-asnak védnöke Bethlen Istvánné.⁶¹ Az „ösművészet” Bálint Jenő a monográfiában közölt alapvetése szerint egyre inkább a mindennel szembenálló magyarság belső erejét megmutató jelenséggé alakul, amely azt szimbolizálja, hogy Magyarországnak nincs szüksége senkire, önmaga is megteremti saját, „elvehetetlen és elpusztíthatatlan” művészetét. Ezt ellenpontoszza az állítás, mely szerint e kinccsel rossz-szul bánik a társadalom, mert „pusztulnak tehetségeink, magyar átok”⁶² stb. A kultúramentő habitus már a századfordulón megjelenik, és a huszas-harmincas évekre a falukutató mozgalmakban csúcsosodik ki, Bálint álláspontja ezzel rokonítható, ennek ideológiai álláspontját azonban végletesen beszűkíti. Benedek Péter sikerének egyik következménye, hogy 1929-ben – a *Friss Újság* beszámolója szerint – a kultuszminisztérium tehetségkutató bizottságokat állít föl.⁶³

Mások ennél árnyaltabban fogalmaznak, Ybl Ervin a „tősgyökeres magyarság” és a „naivitás” közé tett egyenlőségjel mellett a határait is figyelmeztet a jelenségnek.⁶⁴

A kiállítást recenzáló cikkek közül több is felhívja figyelmet arra, hogy az izmusok kora lejárt, és a művészet „visszatért a helyes útra”.⁶⁵ E felvetés csak azt a mára több irányból is bizonyított tényrt támasztja alá, hogy még a kulturális elit nagy része sem volt nyitott a nyugati progresszióra, sőt, még arra is csak csekély mértékben, amennyi a huszas évek végén a magyarországi képzőművészetbe ebből behatolt.

Ugyanakkor az ellenzők hangja is megjelenik: a *Vasárnap* cikkében kiemeli, hogy Benedek Péter az elmúlt öt évben „nem haladt semmit”.⁶⁶

A bécsi kiállítás visszhangja értelemszerűen kisebb volt, a *Műgyűjtő* közölt összefoglalást az osztrák sajtó kritikáiból. „Van, aki zengi Bálint Jenőt, de több a kritikus hang”, majd a *Neue Freie Presse*t idézi: „amit nem lehet megtanulni, ahhoz a parasztfestő kitűnően ért, de azt, amit lehet, illetve meg kell tanulni, az teljesen hiányzik nála. A mai beállításban ezt a hiányt érdemül szok-

⁵⁶ Stílusán és tematikusan kevés kapcsolata van Szőnyiékkel Benedek festészetének – témái kissé megszépített falusi zsánerek; ez csak részben rokonítható a kör festészetével.

⁵⁷ *Nemzeti Újság*, 1928. október 19. 7.

⁵⁸ *Dunántúl*, 1928. október 18. 5.

⁵⁹ *Pesti Futár*, 1928. október 20. 9.

⁶⁰ Márkus László: Benedek Péter kiállítása. *A Reggel*, 1929. október 26. 13.

⁶¹ Benedek Péter kiállítása. *Vasárnap*, 1928. november 11. 6.

⁶² *Friss Újság*, 1928. október 25. 4.

⁶³ *Friss Újság*, 1929. szeptember 17. 5. Ezeknek működéséről, egyáltalán létezéséről nem találtam adatokat.

⁶⁴ Ybl Ervin: Képzőművészet. *Budapesti Szemle*, 57. 1929. No 617. 150.

⁶⁵ Benedek Péter kiállítása. *Nemzeti Újság*, 1928. október 28. 5.

⁶⁶ *Vasárnap*, 1928. október 28. 12.

ták betudni.⁶⁷ Természetesen e gondolat értelmezhető egy erősen konzervatív látásmódnak is, és nem feltétlenül általánosan elmarasztalónak.

Körülbelül harminc kép eladásáról számol be *A Reggel*,⁶⁸ mely lap – tekintve, hogy Bálint Jenő itt volt szerkesztő – akár túlozhat is. A *Műgyűjtő*n kívül a már ismertetett tartalom variációi ismétlődnek. Bálint Jenő egyes információk szerint a bécsi kiállítás bevételéből vásárolt Uszodon egy nagyobb házat Benedek Péternek⁶⁹ – mások szerint az 1923-as kiállítás után kap műtemként az államtól egy ingatlant. Mind az életútinterjú, mind az újságforrások szerint Benedek nem, vagy csak alig kap részesedést az eladások bevételeiből.

Ennek ellenére a húszas évek végére bekerül néhány jelentősebb magángyűjteménybe (Fruchter-, illetve Beczkói Bíró Henrik gyűjteményébe), valamint a harmincas évek elején a Szépművészeti Múzeum is vásárolt egy Benedek-festményt Bálint Jenőtől.⁷⁰

Az évtized második felében Bálint Jenő mintha veszítene szakmai pozícióiból; ezen nem enyhít az 1924-ben megalakult KUT vezető művészeiről 1928-ban készített, kritikátlanul hízelgő irodalmi portrészorozat sem,⁷¹ és a Benedek-könyvben szereplő, kétségkívül a kurrens képzőművészeti kritikus trendet meglovagolni vágyó „izmusokat” és „művészproletárokat” szidalmazó kitétel; sem az egyesület tagja nem lesz, sem a neve nem bukkan föl a Társaság környezetében.

Bálint Jenő kiszolgálja egyrészt az absztrakciótól ódzkodó idősebb festők igényeit is – akiknek sokkal oldottabb, franciás, s legkevésbé „magyaros” festészetét is adorálja más műveiben, ugyanakkor eleget tesz az ebben a körben nyilvánvalóan járatlan horthysta úri középosztály elvárásainak, amennyiben kiszolgálja identitáserősítő és -kereső igényeiket. A szöveg Benedek festészetére tematikusan jellemzőnek találja az „árkádiaságot”, Szőnyi és köre módján, stílusában pedig a frissességet, és a képzetlensége ellenére is magas színvonalú technikai kivitelezést hangsúlyozza.

Ugyanakkor a Benedek-monográfiában is – az évtized elejéhez képest – már fokozottabban jelenik meg a „magyarságproblematika”, Benedek képzetlenségével és paraszti származásával indokolja hitelességét és művészetének „magyarságát”. Magáról a monográfiáról pozitív véleménnyel van többek közt Tersánszky Józsi Jenő: „Ahogy az eredetiséget, ahogy a magyart és nem a magyaroskodást, egyszerűen, fejtegetésekkel takarékoskodva állítja eléink Bálint Jenő, a Benedek művészetében, ahogy magáról a művészről beszél, ahogy magát a művészt hagyja beszélni sajátmagáról és művészetéről, erről azt mondanám, hogy ez iskolakönyvbe volna való.” – írja a *Nyugat*-ban megjelent cikkében.⁷² Ahogy a fentebbiekből kitűnik, ez a vélemény nem volt ellenzők nélküli, és sokkal inkább a kisebbségi érzés kompenzációjaként fogható föl, mintsem alapos esztétikai ítéletként. Már csak azért is, mert a szövegek nem tartalmaznak konkrétumokat: „frissesség”, „idill”, és a már említett nehezen alátámasztható stílis kapcsolatok hordozzák az írások szakmaiságát, a többi nem a vizualitásra vonatkozik.

Ez az átpolitizáltság lesz a vezérmotívuma az 1934-es gyűjteményes Őstehetségek Kiállításának is.

⁶⁷ *Műgyűjtő*, 3, 1929, 11. 323.

⁶⁸ *A Reggel*, 1929. szeptember 16. 8.

⁶⁹ Ybl Ervin: Benedek Péter. *Budapesti Hírlap*, 1928. október 24.

⁷⁰ Említve: Lázár Béla: Beczkói Bíró Henrik gyűjteménye. *Magyar Művészet*, 7. 1931. 536. A Szépművészeti Múzeum vételéről tájékoztat: Magyar Nemzeti Galéria [továbbiakban: MNG] Adattár, 12725/39. cédula. A MNG állagjegyzéke szerint vásároltak az 1928-as kiállításon (F. K. 1839), 1929-ben a művésztől (F. K. 1919, 6351), majd a később tárgyalandó 1934-es csoportos kiállításon is (F. K. 2842). A Beczkói Bíró Henrik-hagyatékából is került be egy (56.267 T) festmény, illetve Jakobovits Bélától is vásároltak egyet (54.333). Az utolsó kép egy BAV aukción került be, 1958-ban (58.284 T). Ld. *A Magyar Nemzeti Galéria állagjegyzéke III. a rész*. Szerk. Bodnár Éva. Budapest, 1969. 200–202.

⁷¹ Bálint Jenő: *Művészfejek*. Budapest, Amicus, 1929. Benne Benedek Péter portréjával is.

⁷² Tersánszky Józsi Jenő: Bálint Jenő könyve Benedek Péterről. *Nyugat*, 22. 1929. I.: 352–353.

Az őstehetség-vita, „fügét mutatunk Trianonnak” – a harmincas évek

Bálint Jenő bolt-galériájának legkorábbi említése 1934 januárjából származik.⁷³ Ekkor már valószínűleg létezett az Őstehetségek Boltja az Erzsébet tér 2. szám alatt. A levéltári kutatás nem találta nyomát az alapításnak, és az interjúkban történő hivatkozások mellett semmit nem tudunk róla, arról sem, pontosan kinek tulajdonában volt, milyen formában működött stb. Kiállítási stratégiája – ha volt egyáltalán – csak homályosan körvonalazható. Valószínű, hogy inkább népművészeti használati tárgyak (és kevésbé festmények) értékesítésével foglalkozhatott, mivel a Bolt semmilyen katalógusa nincsen közgyűjteményi tulajdonban. Az egyetlen, címén túl dokumentálható esemény vele kapcsolatban, hogy tulajdonosa a második, 1935-ben rendezett Nemzeti Szalonbeli őstehetség-kiállítás idején átkereszteli Magyar Őstehetségek Otthonára, és rendszeres kiállításokat, megnyitásokat ígér közönségének.⁷⁴ Arra sincsenek adatok, hogy mikor zárt be. Egyetlen halvány utalás alapján elképzelhető, hogy 1934 nyarán nyílt meg, de egy hasonló súlyú adat ennek ellentmond.

Bálint Jenő azt írja az 1934-es őstehetség-kiállítás katalógusában,⁷⁵ hogy már a húszas években aktívan gyűjtött népművészeti tárgyakat, és ezen belül foglalkozott festményekkel. E szokásának gyökereit szintén a századfordulón kezdődő romantikus ősiségkeresésben találhatjuk; azonban ez a szándék politikai álláspontjához igazodva egyre inkább egyfajta „nemzeti-megváltás-keresésbe” csapott át. Mintha főlerősödnének benne a 19. századi motivációk, a paraszti kultúra, a „magyar paraszt” mint a válságba jutott „haza” megmentésének eszköze mutatkozik meg számára – s ő is így mutatja be közönségének.

Egy, a *Reggel*-ben közölt interjúban így nyilatkozik személyes motivációjáról 1934 első felében: „Nekem pillanatnyi céljaim vannak. Örök forrongásban élek. Ha valamit megcsináltam, nem érdekel többet! – Író szeretnék lenni.”⁷⁶ Ugyanebben a szövegben még kifejti riadalmát, hogy micsoda lavínát indított el, és hogy „ezek nem mennek vissza a földre”, ha nem sikerül nekik művésszé válniuk.

Az őstehetség-kutatásnak nagy valószínűséggel jelentős anyagi haszna is keletkezett, az augusztus 20-án megnyílt Nemzeti Szalonbeli kiállításon Bálint a festmények esetében tekintélyes árkülönbözettel élhetett, mint Győry Elek, az egyik kiállító interjúrészletéből kiderül,⁷⁷ de a Nemzeti Szalonban rendezett 1934-es kiállítás árlistái is erről árulkodnak.⁷⁸

Maga a tárlat a festmények esetében az ismert koncepciót folytatta, a 275 darab kiállított tárgy közé beemelte Nagy Balogh János hat festményét, akinek súlyát a rendező elegendőnek gondolta ahhoz, hogy a többiek művészetét is legitimálja. Bálint a festményeken kívül szobrokat, szőtteket, virágos ládákat, egyéb népi iparművészeti tárgyakat (többek közt egy pár rézharangot is) kiállított, sőt, a katalógusban verseket és pásztordalokat is közölt. A tárlaton egy telje-

⁷³ 1934 januárjában egy hortobágyi lovászmester levelezik a Nemzeti Szalonnal, melyben az intézmény a „szintén az Erzsébet téren” található Őstehetségek Boltjába irányítja az érdeklődőt, mivel az feltehetően összekeverte a két intézményt. MTA MDK C–I–5/699. Ugyanakkor az 1972-ben rendezett Magyar Nemzeti Galériában rendezett kiállítás katalógusában F. Mihály Ida 1935-re – a második kiállítás idejére – teszi a bolt megnyitását, és a *Magyar Őstehetség* c. folyóirat indítását. Ez utóbbi ugyan igaz (ld. később), az előbbi bekövetkezte esetén azonban nem értelmezhető a fenti levélváltás.

⁷⁴ *Magyar őstehetség. A magyar őstehetségek kiállítási katalógusa*, 1935. június. Rend., bev. Bálint Jenő. [Budapest], [k. n.], 1935. 12.

⁷⁵ *Magyar őstehetségek kiállítás katalógusa* 1934. i. m. 14.

⁷⁶ *A Reggel*, 1934. augusztus 21. 4.

⁷⁷ Moldován 1987. i. m. 34.

⁷⁸ MTA BTK MI Adattár, C–I–005/714–716. Az árrés kiderül egyrészről az interjúkban közöltekéből, az árlista pedig megtalálható a katalógusban is. A Nemzeti Szalonnal kötött megállapodás szerint a Szalont kizárólag a jegybevétel egy bizonyos százaléka illette meg, az eladásokból nem részesedett.

sen berendezett palócszoba, és egy önálló, magántulajdonban lévő kerámiagyűjtemény is bemutatásra került.

A kiállítást József főherceg nyitotta meg, és Horthy Miklós is fölkereste. Meglehetősen sokan jöttek el megnézni,⁷⁹ október elejéig hosszabbították meg a nyitva tartását.

A katalógusból a festményekről keveset tudunk meg: elsősorban a rendezés, a gyűjtés körülményeiről értesülünk, illetve néhány „művészportrét”, szerkesztett interjút olvashatunk benne. Egy esszéisztikus kis szövegben Peterdi Gábor⁸⁰ egyértelműen a francia autodidaktákhoz köti a kiállítókat, Cézanne-nal, Gauguin-nel érvel, és hangsúlyozza: a „nagy tehetségeknek nincs szükségük iskolára.”⁸¹

A kiállításról a reflexiók meglehetősen összetettek voltak: a kibontakozó vitában több mint két tábor alakult ki, sőt, talán frontokról sem érdemes beszélni. Az egyik, a kiállítás koncepciójával egyetértő vélemény egyik képviselője Tamási Áron volt. Ő a *Budapesti Hírlap* a kiállításról szóló ankétjában közölte álláspontját,⁸² amelyben „természetes megnyilvánulásnak” tekinti a paraszti alkotóöszönt, és hangsúlyozza, hogy „a nép várja az ő idejét”; azaz a benne szunnyadó képességek méltó elismerését, befogadását és intézményesedését. Tamási tehát megpróbált a frázismagyarkodáson túllépve egyfajta hitelesebb népiességet képviselni.

Kassák Lajos a *Nyugat*-ba írt cikkében közli az első részletesebb elemzést nem csak a kiállításról, hanem az egész mozgalomról általában. Itt kerülnek szóba először egyáltalán a képek: „Amit elmondtak a kiállításról, csupa általánosság, nincs benne a bemutatott anyag megbecsülése és a kritikus sem a produkálókhöz, sem a nézőkhöz nem áll oda segítőtársnak. Azt írják »csupa kedély és optimizmus, amit látunk, mintha térdig színes vadvirágban járnánk« s aki beteszi a lábát a kiállítás helyiségébe, ezekkel a frázisokkal szemben az első pillantással látnia kell, hogy egy komor, örömeiben lefogott, szomorúságában majdnem gyámoltalan, színeiben szürke, formáiban szögletes, meglepően egyszerű világ tárul eléje. Több mint kétszáz kép lóg a falakon s közülük alig néhányon tűnnek föl a vibráló, eleven színek. A paraszt-festők, egyetlen kivétellel, mind letompított zöldes-kékes-szürkében dolgoznak. Annak a színompának, amiről a kritikusok beszélnek, a nyomát sem találjuk.”⁸³ A képek szűkszavú, letisztult formaképzését Kassák a paraszti élet egyszerűségével és nyomorával magyarázza; e festészetet élesen elválasztja a népművészettől: „Ott a múlt földidézéséről, egy gazdag, nagyszerű tradíció ápolásáról, itt a közvetlen jelen megnyilvánulásáról, egyéni teremtő munkáról van szó.” A megváltozott életkörülmények – anyagi és kulturális értelemben egyaránt – megnyomorították a parasztságot, közvetlenségre kényszerítették, és ez a közvetlenség rokonítja őket – Kassák meglátása szerint – az avantgárral.

„Meg kell állapítani, hogy a kilenc paraszt-festő bármennyire iskolázatlanul nyúlt is az ecsethez és festékhez, nem csak külsőségeiben, hanem belső lényegében is sokkal közelebb áll a modern piktúrához, mint, mondjuk, Benczur akadémikus festészetéhez. Az mindegy, hogy valaki ezt most a paraszt-festők technikai bizonytalanságára, vagy más valaki általános iskolázatlanságukra vezeti vissza. Tény, hogy ezek a festők érzelmeik és gondolataik közvetlen kifeje-

⁷⁹ MTA BTK MI Adattár, C–I-005/714–716.

⁸⁰ A korban „csodagyereknek” számítót, ekkor csak 19 éves Peterdi Gábor (1915–2001) alighanem a kiállítás művészeti rangjának emelésére szolgált, Bálint talán fiatal kora miatt őt is egy „romlatlan tehetségnek” gondolta. Peterdi ekkor már Párizsban élt, tagja volt a Delaunay-házaspár kávéházi asztaltársaságának, személyes kapcsolatban állt többek közt Marc Chagallal, illetve Joan Miróval. Felbukkanására a katalógusban magyarázat lehet, hogy Bálint Jenő őt is „felfedezte” a napisajtónak, ld.: Bálint Jenő: Egy éve és három hónapja festek... *A Reggel*, 1930. augusztus 25. 6. Bálint valószínűleg bátyjától szerzett tudomást a fiatal grafikus létezéséről. Ld.: *Kortárs művészeti lexikon*. Szerk. Fitz Péter. III. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2001. 137.

⁸¹ *Magyar őstehetségek kiállítás katalógusa* 1934. i. m. 6.

⁸² Tamási Áron: A magyar őstehetségek problémái. *Budapest Hírlap*, 1934. szeptember 16. 6.

⁸³ Kassák Lajos: Őstehetségek. *Nyugat*, 27. 1934. II.: 183.

zésére törekszenek és ez a törekvésük tudattalanul és akaratlanul is a modern törekvések közelébe sodorja őket. Minden új művészi kísérletezés a formalizmus ellen és a közvetlen, maradéknélkülibb kifejezés érdekében indult el. Ezért voltak visszatérések a négerplasztika, az orosz parasztművészet és általában a »primitívség« felé. Ma már nyilvánvaló, hogy ezek a kísérletek tévedésen alapultak, azért lett belőlük giccs és felületesség. Az egyetlen kubizmus eresztette gyökereit egészséges talajba, tárgyiassága egy hosszú tisztulási folyamaton át rendbe szedte korunk pikturájának alapelemeit. A kilenc paraszt-festő nem jutott el a kubizmusig (nem is juthatott el, hiszen az egy nagy kultúrfejlődés eredménye), de képeiken ott van az impresszionizmusnak, sőt Cézanne postimpresszionizmusának, Rippl-Rónai poentilizmusának és Matisse-nak [sic!], a kubizmus előkészítőjének rokoni jellegzetessége. Valószínű, hogy a kilenc közül legtöbben egyetlen képet nem láttak az említett festőktől, de a korszellem azonos bennük s amennyiben a festészet formanyelvén kényszerülnek magukat kifejezni, bizonyos sajátosságokban találkozniuk kellett. A modernnek tudatosan a múltban keresték fejlődésük támpontjait, ezek az egyszerű parasztok pedig, amennyiben kifejezésre tudták juttatni mondanivalóikat, alakulásukban a modern festészet kultiválóival találkoztak össze. Némi gondosabb vizsgálódás után a laikusnak is meg kell ezt állapítania.”⁸⁴

Kassák cikkében kizárja a kapcsolatot mindennemű városi szegénységgel: a proletárok nem rendelkeznek művészi készségekkel szerinte, mivel nyomorult helyzetükből, személyük „el-dologiasodásából” fakadóan csak gyűlölködni tudnak, míg a parasztság a természettel való közvetlen kapcsolatából fakadóan inkább képes a művészi alkotótevékenységre, még ha nincstelen zsellér is. A cikk a teljes elismerés kifejezésével zárul, mind a szervező, mind a résztvevők felé.

Kassák szövegében többször is utal a „kritikusokra”, akik e kiállítást bírálták. Az egyik nagyműformátumú bíráló Genthon István, aki könyvében elítéli a mozgalmat,⁸⁵ pusztán a tanulatlan-ság dicsőítésének tartja. Véleménye szerint a parasztfestők sorsa meg van pecsételve, soha nem válhatnak hivatásos festővé, és Benedek Péterén kívül a többségnek semmi köze a „festészet-hez”.⁸⁶

Németh László az egyetlen, aki megpróbál új kontextust teremteni, összhangban más népi-reformista kezdeményezéseivel.⁸⁷ Bírálja a teljes mozgalmat alapvetése miatt – utalva Lázár Miklós bevezetőjére a katalógusból –, és egyedül hangsúlyozza azt, ami az utókor számára szükségképpen nyilvánvaló: kirekesztő és elhatároló jellegét az egész őstehetség-mozgalomnak. Új alapra helyezi a problémát, amennyiben fölteszi a kérdést: „...mit tegyünk a népi tehetségért?” Véleménye szerint az őstehetségek azért „szaporodtak el”, mert az osztálytávolságok a korban csökkentek a feudalizmushoz, vagy akár a kiegyezéshez képest. Illetve ő az első magyar publicista, aki a tömegkultúra és a népművészet egyfajta erjedésének tulajdonítja a parasztfestők individualista művészetét.⁸⁸ Ugyanakkor a kiállításban elsősorban a „mutatvánnyá tétel” szándékát kárhoztatja, ezt a képaláírások alapján („Mári szolgáló”) állítja – Máriról egy bekezdés

⁸⁴ Uo., 184–185.

⁸⁵ Genthon az őstehetségek a sajtó által terjesztett „rendkívüliségét” abban látja, hogy művészetük „tökéletesen nélkülözvén a szükséges előtanulmányokat, nem azonosítható azzal a képzetrel, mely a műalkotásról közkeletűen kialakult.” Ld.: Genthon István: *Az új magyar festőművészet története*. Budapest, Magyar Szemle Társaság, 1935. 244.

⁸⁶ Ez a Gresham-kör nem hivatalos művészetről való elítélő véleményével cseng egybe. Bernáth Aurél szerint az autodidakták „se haladók, se maradiak, hanem kövek a kultúra útjában, melyekben csak botladozunk.” Az autodidakták „területen kívüliek”, akik nem viszonyulnak a kultúra fejlődéséhez, hiányzik belőlük a „feszítő öntudat” és az aktualitás. Ld.: Bernáth Aurél: *Az autodidakta festészetéről* (1947). In: Bernáth Aurél: *A múzsa udvarában*. Budapest, Corvina, 1962. 145.

⁸⁷ 1934 augusztusában már megjelent a *Válasz* első két száma, a Debreceni Káté már széles körben ismert volt. Ld.: Borbándi Gyula: *A népi mozgalom története*. New York, Püski, 1989. 155–168.

⁸⁸ Ami majd sajátosan egybecseng a 20. század második felének tudományos álláspontjával. Ld.: Bánszky 1997. i. m. 4–5.

az egyik bemutatócikkben, a katalógusban is fellelhető⁸⁹ –, illetve abban látja, hogy a kiállítókat a tárlaton és a katalógusban egyaránt személyükben kívánja egyfajta szimbólumként interpretálni, például kézírásukat (hálálkodó levelek, ars poeticák stb.) is facsimile közli.⁹⁰

„A nép, ha teheti, nem akar nép maradni.” – írja Németh, és határozottan síkra száll annak érdekében, hogy ne ebben a formában kerüljenek a nyilvánosság elé a műalkotások, illetve a művészeknek legyen lehetőségük művészetként interpretálni munkásságukat.

Farkas Zoltán a *Nyugat* következő számában Kassáknak is válaszol. Ő az első, aki nyilvánosan is leválasztja az anyagról Nagy Balogh János és Nagy István festményeit, és mind az „őstehetség” terminust, mind a körülötte kialakult lelkesedést analízis alá veti.

Az elemzés végkövetkeztetése, hogy ha elvonatkoztatunk az alkotók származásától, akkor az anyag meglehetősen vegyes, és hogy tévedés lenne a kiállítókat „egy-egy Munkácsyként” ünnepelni, vagy azt állítani róluk, hogy „velük tíz magyar Rousseau vonult fel, hogy kiállításuk a megcsonkított Magyarország egyik legjelentősebb kultúrhistóriai eseménye.”⁹¹ A szöveg így folytatódik: „Mert én nemcsak Benedek Pétert, Oravecz Imrét, Nyergesi Istvánt, Győry Eleket látom magam előtt, hanem a mai magyar művészet egészét, amelynek olyan valóban kiemelkedő új formateremtő egyéniségei vannak, mint Bernáth Aurél, Szőnyi István, Berény Róbert, Medgyessy Ferenc, Egry József stb. és jól tudom azt, hogy az a közönség, mely ma, a demokrácia korában annyira lelkesedik az alulróljöttéért, egész nyugodtan éhenhalni hagyta Derkovits Gyulát, aki proletárnak született és igazán nagy, újszerű művész volt, de talán éppen ezért kellett éhenhalnia.”⁹²

A „művészi teremtő erő hiányával” jellemzi a kiállítók nagy részét, a népművészeti vonatkozást pedig azt tartja szenzációhajásznak, „mert régóta ismerem és tudom, hogy nemcsak a közönség ismeri jól, hanem az irodalom és tudomány bőségesen foglalkozott vele.”⁹³

Az utolsó hozzászólás csak 1935 februárjában jelenik meg Tersánszky Józsi Jenő tollából.⁹⁴ Ebben már kevesebbet ír és kevesebbet vállal, mint az előző év publicisztikáinak szerzői, ugyanakkor védelmébe veszi a tárlatot. Csak a művek frissességét emeli ki – minden konkrétum említése nélkül –, és hangsúlyozza népi eredetükből származó hiteles magyarságukat. Fontos változás az attitűdben, hogy ha pozitíve is, de Tersánszky határozottan elválasztja az „őstehetségeket” a „képzőművészeti termeléstől”.

„Kár volna azzal vesződni, hogy ezt a kiállítást úgy próbáljuk behelyezni a magyar képzőművészet ezidei termésébe, mint amely semmivel sem marad mögötte a »kulturkiállításoknak«. Hiszen úgy gondolom, hogy művészi produktumnál teljesen másodrendű az ok és mód, amivel megteremtődik. A kész mű hatása az egyedül fontos.” – írja, és ezzel sejteti, hogy színvonalát tekintve nem lehet egy kalap alá venni a „hivatalos” művészettel. Sőt, pontosan a művészet vegyes színvonalából fakadó fárasztó mivoltára „gyógyszer” egy ilyen tárlat.

⁸⁹ [Bálint Jenő]: Mári az őstehetségek egyetlen nő-művésze. *Magyar őstehetségek kiállítás katalógusa* 1934. i. m. 9. Az illető „Mári” Tornyai János festő szolgáloja, nem Bálint Jenő felfedeztetje. Tornyai már 1911-es művészházbeli retrospektív tárlatán egy termet átengedett neki, és intenzív munkát fejtett ki 1912-től, hogy egykori szolgáloját a művészettörténetbe beemelje. Bővebben ld.: Tóth Károly: Rippel-Rónai József és Tornyai János 1913-as levélváltása. „A feledés árja alól új földeket hódítok vissza” *Írások Timár Árpád tiszteletére*. Szerk. Bardoly István, Jurecskó László, Sümegi György. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2009. 203–214. Egy másik kiállító, Nyergesi János Kernstok Károly ecsetmosója volt. Ld.: *Magyar Őstehetség* 1935. i. m. 11.

⁹⁰ Ahogy ezt már az 1928-as Benedek-monográfiában is alkalmazta Bálint.

⁹¹ Lázár Miklós: *Magyar őstehetségek. Magyar őstehetségek kiállítás katalógusa* 1934. i. m. 1.

⁹² Farkas Zoltán: Epilógus a Magyar őstehetségek kiállításához. *Nyugat*, 27. 1934. II.: 284–285.

⁹³ Uo.

⁹⁴ Tersánszky 1935. i. m. 136.

Bálint Jenő és mozgalma a képzőművészeti íróktól a harmincas években már eltávolodott, ekkor már nem támogatják elképzelését. Így Bálint – újságírói karrierje miatt is – a közélet felé orientálódik; s óhatatlanul túlnyomórészt az irodalmárok lesznek azok (az egy Farkas Zoltán kivételével), akik a témának hosszabb cikkeket szentelnek. Szövegeik interpretációja során jól felfejthető a népi és az urbánus ideológia, melynek vitájától a képzőművészeti színtér szereplői távol maradtak. Bálint Jenő népművészettel kapcsolatos attitűdjét csak Farkas bírálja, a többi csak viszonyul hozzá. Pedig különösen fontos, hogy Bálint Jenő számára e művészek népművészek is voltak, illetve annak a Malonyay-féle posztromantikus „vadember”-képnek feleltek meg, akiknek – vélt vagy valós – ösztönössége mindenképp hitelesíti számára a munkáikat, pontosan ezáltal válnak művészetté.

Ehhez az értelmiség nem volt partner, és a politika is csak ideig-óráig segítette Bálint Jenő mozgalmának érvényesülését.

Bálint Jenő szóbeli megállapodást köt a Nemzeti Szalonnal egy 1935-ös kiállításra, melyet júniusban rendeznek meg. A kiállítás katalógusa,⁹⁵ bár szintén újságformátumú, már nem viseli magán „A Reggel” fejlécét, nyitócikke akár megnyitószöveg is lehetett. Ez Bálint Jenő tollából származik, akár a többi cikk is, ahogyan az íráskor alatti monogramból következtethető. Az említett „vezércikk” ideológiai alapvetésként is felfogható, a többi pedig egyes művészeket mutat be szerkesztett interjú formájában. „Egy kisdarab telken, egy kisdarab színtiszta magyar birodalmat alapítottak úri kőpaloták között, a nyárba szökkent Erzsébet téren...” – az írás nyitógondolata a nincstelen, nehéz sorsú „magyarok” birodalomalapításának képével a már megismert eszmiséget, a kulturális feltámadást tematizálja, azonban immár közvetlen aktuálpolitikai utalások nélkül. Nincs nyoma a katalógusban közéleti szereplő támogatásának sem. Még inkább megdöbbentő a tavalyi vita után a rendezvényt környező csend is. Az említett *Nyugat*-beli Tersánszky-cikken kívül hosszabb lélegzetű írást nem leltem a tárlatról.

Bálint újabb művészeket is bemutat a már ismertek mellett, ugyanakkor eltűnnek a mozgalmon kívüli szereplők. A címlapra kerülő Mogyoróssy György 68 éves pásztor, vagy Futó Ferenc távirás új „szerzemények”. Ez utóbbi a katalógus „Az őstehetségek kiállításán jöttem rá, hogy szobrász vagyok...” című cikke szerint az 1934-es kiállítás után kereste föl Bálint Jenőt festményeivel, melyekkel szemben a szervező minőségi kifogásokat támasztott, ám Futó nem csüggedt, és néhány hónappal később szobrokkal jött Bálinthoz, amikkel már elégedett volt. Így Bálint szakított a földműves-kisiparosság kizárólagosságával, mely a cikk tanúsága szerint a műveken is meglátszott, ugyanis Futó a gyermekkori falusi élményei mellett a „városi proletárság” témájában alkotott.⁹⁶ Újabb „Henri Rousseau”-ként e tárlaton bukkan fel a később a művészettörténetírás-által mindvégig a „naiv” kategóriában tárgyalt Süli András is,⁹⁷ akinek festészete már csak 1945 után tudott ismertséghez jutni.⁹⁸

Ugyanebben az évben Szegeden, 1938-ban Újvidéken rendeztek őstehetség-kiállítást, a főváros reprezentatív helyszínein a korszakban többet nem.

„Festőművészként” egyetlen alakra, az első felfedezettre gondolnak a kortársak. Benedek Péterről ír az 1935-ös, Éber László által szerkesztett *Művészeti lexikon*: „Munkáiban az etnográfiai és pszichológiai érdekességeken kívül sokszor megragadó artistikus tartalom van, [...] fellépésével keltett reményeket teljes mértékben valóra váltania.”⁹⁹

⁹⁵ *Magyar őstehetség* 1935. i. m.

⁹⁶ b. j. [Bálint Jenő]: Futó Ferenc – Az őstehetségek kiállításán jöttem rá, hogy szobrász vagyok... *Magyar őstehetség* 1935. i. m. 8. Uo., 10.

⁹⁷ Süli Andrásról ld.: Moldován 1987. i. m. 69.

⁹⁸ *Művészeti lexikon*. 2. bőv. és átdolg. kiad. Szerk. Éber László, Gombosi György. Budapest, Győző Andor, 1935. I.: 96.

Napszámos őstehetségek

Az „Őstehetség-kutatás” ennek ellenére kiváló megélhetési forrás lett a harmincas évek második felére. A *Pesti Napló* egy cikkében¹⁰⁰ leírják a tipikus procedúrát: egy „doktor úr” a falura látogat, ahol a rajzolni tudó embereket keresi. Mivel minden faluban vannak ilyen „különcök”, rendre „fog magának” néhányat, ezeket Pestre hozza, „éhbérért dolgoztatja őket udvari kis szobákban”. A legtöbb kudarcra ítélt figura büszkeségében azonban már nem tér vissza szülőhelyére. Bálint Jenőt „ősatyjaként” említve a mozgalomnak, kiemeli a szimpla „őstehetség-kufárok” közül: „akik nála befutnak, többé-kevésbé árat tudnak kapni képeikért.” Ennél többet azonban egyikük sem ér el a cikk tanúsága szerint.

Laczkó Géza *Az őstehetség* című regényében¹⁰¹ mutatja be e tragikus életutat. Könyvében e mozgalom mint a magyar paraszt felemelkedésének elbukott kísérlete kerül terítékre, melynek oka az értelmiség közönye és paternalizmusa, amely így a segítség helyett még mélyebb szellemi izolációba taszítja a felemelni vágyott parasztságot.

Összefoglalás

A nyugat-európai naiv művészetnek mint irányzatnak hangsúlyozottan eredője Henri Rousseau festészete. Nem is közvetlenül művészete, sokkal inkább az a kapcsolat, ami közte és Picasso társasága, vagyis inkább a tizes évek avantgárdja között született. (A formabontó, az előző generációkkal szembemenő „fiataloknál” egyébként nem volt ritkaság az efajta ősképkeresés. Az idős Rudolf Alt is tagja volt a bécsi Szecesszióknak, ahogy Rousseau-nak rendeztek bensőséges születésnapi ünnepséget a *Bateau-Lavoir*-ban.) Rousseau művészete és az avantgárd ősképkeresése, illetve spontaneitásba, vagy primitívbe vetett hite volt az *együttesen*, ami ezt a képalkotást egyáltalán kanonizálhatóvá tette a kortárs kritika, illetve a művészettörténet-tudomány számára.

Magyarországon a Kassák-kör – mint talán az egyetlen, ami az intézményes művészeti élettel (politikával, társadalommal stb.) szembehelyezkedett –, nem vált annyira erőssé rövid időn belül – eltekintve a Tanácsköztársaság rövid regnálásának kezdeti korszakától –, hogy képes legyen „külsőöket” elhelyezni a kánonban. Kísérletük csak arra volt elegendő, hogy pársoros megjegyzés maradjon róla Lyka Károlytól.¹⁰²

A másik út – a népművészet – úgy, mint Közép-Európa összes, identitását fenyegetve érző államánál – inkább nyitva állt. Ez az interpretáció azonban inkább politikai eszközként közelített a művészethez, és ezért evidens módon a szakmai kvalitás, a szelekció lényegtelen maradt, és magával az intézményes képzőművészettel való viszony sem volt képes rendeződni. Nem véletlen, hogy az anyagilag és institutionálisan kialakulatlan és bizonytalan huszas évek képzőművészeti életében volt az egész jelenség valamelyest is autonóm művészeti téma. Utána visszasüllyedt a politikai eszköztárba, a képzőművészek pedig nem foglalkoztak vele.

Maga a néprajz is már politikai felhanggal vizsgálta; és amikor a tudomány kezdett megszábadulni politikai béklyóitól, úgy a „művészetjellegének” hangsúlyozásától is eltekintett.

Kétségtelen, hogy műtárgyvételek voltak; azonban látható, hogy ezek teljesen más csatornákon zajlottak, mint akár az ekkor kissé konzervatívnak számító képzőművészet (Fränkel József), vagy a valamelyest formabontóbb irány (Tamás Galéria). Így ez megmaradt Bálint Jenő „felségterületének”.

¹⁰⁰ György László: Őstehetségek sanyarú sorsa a nagyvárosban. *Pesti Napló*, 1937. július 18. 34.

¹⁰¹ Laczkó Géza: *Az őstehetség*. Budapest, Athenaeum, [1944].

¹⁰² A már említett Bohacsek Ede-bemutakozásra gondolok.

Benedek Péter tárlatait (és a két gyűjteményes kiállítást) leszámítva a két világháború között reprezentatív helyszínen nem rendeztek e művészeknek tárlatot. És Benedek Péter reputációja a korszak végére súlyosan lecsökkent az idézett szövegek tanúsága szerint.

Az „őstehetség-mozgalom” Németh László által fölfedezett szalmaláng-jellegére talán Bálint Jenő is ráébredhetett a harmincas években; azonban semmit nem tett már annak érdekében, hogy megpróbáljon a jelenség társadalmi pozícióján változtatni: 1945-ben bekövetkező haláláig nagy valószínűséggel kizárólag e képek értékesítésével foglalkozott. Süli András, az egyik „őstehetség” tanúsága szerint ő a háború végéig folyamatosan juttatott el hozzá „több mint száz” képet; ezeket Bálint Jenő csaknem bizonyosan eladta, anélkül, hogy a festőt erről értesítette volna. E képek lelőhelyei és tulajdonosai jelenleg ismeretlenek.

E példát pusztán csak azért hoztam, hogy látható legyen, Bálintot élete utolsó tíz évében már a legkevésbé sem motiválta e művészek társadalmi pozíciójának megváltoztatása.¹⁰³

Összefoglalva tehát, a mozgalom, mint képzőművészeti jelenség társadalmi gyökértelensége folytán egy átpolitizált kulturális impulzus volt csupán, amely ideológiájában ugyan rokonítható a népi írók csoportjával, azonban nem volt képes viszonyulni a kor hazai művészeti életéhez; így az intézményektől független, a politikának kiszolgáltatott csoport maradt, mely a korszak végére szétforgácsolódott, a II. világháború idejére a perifériára szorult.

György Jerovetz:

Reception of the Movement to Discover Innate Hungarian Talent between the Two World Wars.

This essay attempts to further a definition of the concept of naive art by surveying interpretations of this phenomenon between the two World Wars. I search for the roots of the movement to find manifestations of innate talent in the conceptions of folk art of Dezső Malonyai and offer a political and aesthetic interpretation of it from this perspective. The essay reconstructs the biography and the views regarding the visual arts of the leading figure of the movement, Jenő Bálint, on the basis of exhibitions organized by him and the texts written in connection with these events. I put particular emphasis on Bálint's first "discovery": Péter Benedek, whose peasant origin in many respects played a more significant role than his works in the formation of his artistic identity, although he was not the first painter in the artistic life of the period to have had no formal training. I survey reviews that were published in connection with the exhibitions of Benedek (and Bálint) and give an outline of the Innate Hungarian Talent exhibition of 1934 (arguably the culminating point of the movement), as well as a summary of the stances that were taken in the debates that emerged in connection with the exhibition. Lastly, I touch on the waning of the movement and its increasing vapidness towards the end of the 1930s.

¹⁰³ Moldován 1987. i. m. 113.

Prohászka Péter

Ami a bécsi gyűjteményekben maradt I.

*Adatok a Monarchia közös vagyonáról folyó
osztrák–magyar tárgyalásokhoz¹*

A nagyszentmiklósi avar arany edényeknek a Magyar Nemzeti Múzeumban 2002-ben történt bemutatása során mind a látogatók, mind pedig sajtó részéről többször merült fel azon kérdés: Miért nem egy hazai országos múzeum gyűjteményében találhatóak a népvándorláskor eme kiemelkedő jelentőségű művészeti alkotásai? És rögtön tegyük hozzá, hogy nem csupán a nagyszentmiklósi lelet az egyedüli ebben a tekintetben, mivel a Magyar Királyság területéről az antik és középkori művészet számos fontos és kiemelkedő alkotása, valamint régészeti lelet gazdagítja a bécsi császári és királyi Érem- és Régiségtár, a mai Kunsthistorisches Museum gyűjteményeit.² A császári és királyi Érem- és Régiségtár a 18. század utolsó harmadától kezdve folyamatosan gyarapodott a Monarchia területén előkerült numizmatikai és régészeti leletekkel, melyeknek köszönhetően Európa egyik legjelentősebb gyűjteményévé vált.³ Természetesen a hivatali eljárások során összegyűjtött tárgyakra is vonatkoztak törvények, rendeletek, melyek alapján az érték egyharmada a találót, egyharmada a földbirtokost és egyharmad a kincstárat illette, mely összegeket azonban az adott birodalomrész kamarai szervei fizették ki.⁴ A Monarchia felbomlásáig ugyan néhány esetben felvetődött a Magyarországról származó kincsek és egyéb kulturális javak hazaszállításának igénye, azonban ezen óhaj politikai útra nem terelődött, mivel a két állam viszonyában nem akartak ezzel problémákat okozni, továbbá a császári és királyi gyűjteményekhez a Monarchia kutatói egyaránt hozzáfértek, tanulmányozhatták és közölhették az itt őrzött tárgyakat.

1918 ősze azonban változást hozott ebben a tekintetben is. A Monarchia felbomlása, a közel négyszáz éves közös történelemnek és államiságnak is véget vetett. Az utolsó Habsburg uralkodó távozásával a császári és királyi gyűjtemények tekintetében is változás állt be, mivel ezeket mind Ausztria, mind pedig Magyarország a közös örökségnek tartotta.⁵ A helyzetet tovább súlyosbította, hogy a Monarchia területén osztozó egyéb utódállamok szintén igényekkel léptek fel ezen örökséggel kapcsolatban. Magyarország már 1918 novemberében lépéseket tett a bécsi közös levéltárakhoz és muzeális gyűjteményekhez fűződő magyar jogok érvényesítése ügyében.⁶ Sőt több

¹ Itt szeretném megköszönni Dr. Fazekas Istvánnak (Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien), Dr. Ress Imrének (MTA BTK Történettudományi Intézet, Budapest) és Bardoly Istvánnak (Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, Budapest) a kutatásaimhoz nyújtott segítséget. A bécsi levéltárakban folytatott kutatásaimat a Collegium Hungaricum Ösztöndíj támogatása tette lehetővé.

² Ld. erről részletesen: Prohászka Péter: Egy aranyban gazdag évtized. *Limes*, 19, 2006, 1. 9–20.

³ A gyűjtemények kialakulását részletesen mutatja be: Alphons Lhotsky: Die Geschichte der Sammlungen. *Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes* II. Hrsg. Fritz Dworschak. Wien, Verlag Ferdinand Berger, 1945.

⁴ Prohászka Péter: A nagyszentmiklósi kincs megtalálásának és a bécsi Császári és Királyi Régiségtárba kerülésének története. *Az avarok aranya. A nagyszentmiklósi kincs* Szerk. Garam Éva. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum – Helikon Kiadó, 47–49.

⁵ A közös örökségről összefoglalóan: Szávai Ferenc: *A kettős Monarchia öröksége*. Szekszárd, IPF-Kv., 2000.

⁶ A levéltári anyagra vonatkozóan: *A Monarchia levéltári öröksége. A Badeni egyezmény létrejötte (1918–1926)*. Szerk. Ress Imre. (Budapest, Magyar Országos Levéltár, 2008. XXVII–XXXI.

tanulmány és könyv is felhívta a politika és a nagyközönség figyelmét a közös múlt ezen sajátos és kétségkívül igen gazdag emlékanyagára.⁷ A bécsi kormányzattal folyó tárgyalásokat, valamint az ausztriai kutatásokat azonban az 1919. év eseményei sok szempontból hátráltatták, visszavetették. Pedig a bécsi levéltárakban, könyvtárakban és múzeumokban őrzött magyar vonatkozású és eredetű anyag feltárására és jegyzékbe foglalására már 1918-ban külön bizottságot hoztak létre. Jelentős változást hoztak azonban a Párizs környéki békék, mivel míg Ausztriát az 1919. szeptember 10-én megkötött Saint Germain-i, addig Magyarországot az 1920. június 4-én aláírt trianoni békeszerződés kötelezte arra, hogy a levéltári, könyvtári és múzeumi javak esetében „barátságos” megállapodásra törekedjen az utódállamokkal és egymással. Magyarországra vonatkozóan ezt a békeszerződés 177. cikkelyébe foglalták. A békeszerződések ratifikálása következtében az osztrák és a magyar fél tárgyalóbizottságot hozott létre, melyek feladata a közös vagyon likvidálása volt. E bizottság munkáját különféle albizottságok támogatták, melyek az egyes részterületekre vonatkozó igényekkel kapcsolatban segítették a tárgyalókat. Külön albizottság foglalkozott a levéltári, illetve a múzeumi és könyvtári anyaggal. A bécsi likvidációs tárgyalások előkészítésére kiküldött magyar múzeumi és könyvtári bizottság tagjai között a kor kiváló múzeumi szakemberei és kutatói egyaránt megtalálhatóak. Többek között a kiváló művészettörténész Petrovics Elek, a Szépművészeti Múzeum főigazgatója, a művelődéstörténész Varjú Elemér, a numizmatikus Harsányi Pál, valamint a művészettörténész Gerevich Tibor.⁸ 1920 és 1923 között a magyar kutatók többször keresték fel az udvari gyűjteményeket és kezdték meg az ott található magyar vonatkozású anyagok feltárását, felvételét.⁹ Az ekkor készült levéltári, könyvtári és múzeumi jegyzékek eddig ismeretlen és kiaknázatlan forrásai a régészetnek, művészettörténetnek és történelemnek. A közel hároméves kutatómunka eredményeképpen 1923 nyarára sikerült összeállítani a magyar vonatkozású anyag jegyzékeit, melyeket az év folyamán több részletben az osztrák félnek átadtak.¹⁰ 1923. november végére a magyar követeléseket tartalmazó listák a bécsi bizottságok rendelkezésére álltak.¹¹

A bécsi levéltári kutatások során a különféle minisztériumok iratanyagának átnézésekor előkerült a magyar követelések néhány jegyzéke, melyek közül ebben a tanulmányban a Kunsthistorisches Museumban található és a Magyar Királyság területéről a gyűjteménybe jutott antik művészeti alkotásokat és régészeti leleteket tartalmazó jegyzéket szeretnénk közreadni, amely nagy segítséget jelent a kutatók számára. Az emlékanyag jelentőségét csak növeli, hogy az itt felsorolásra került több száz tárgyból végül egyetlen egy sem jutott Magyarországnak! A Magyar Királyság és az Osztrák Köztársaság között a múzeumi és könyvtári állományok tárgyában 1932. november 27-én kötött velencei egyezmény II. mellékletében, az átadásra kerülő múzeumi tárgyak között egyetlen darab sem található.¹² Ennek okát egyrészt az osztrák fél merev, elutasító magatartásában, másrészt a magyar fél elhibázott tárgyalási stratégiájában kereshetjük.

Az osztrák tárgyaló fél ugyanis ragaszkodott a területiség elvéhez és a szellemi tulajdon meglehetősen ködös kifejezéséhez.¹³ Így azon leleteket és egyéb kulturális javakat, melyek az elcsatolt területekről származnak, kizárta a tárgyalásokról, utalva arra, hogy ezek ügyében az utód-

⁷ Ld.: pl. Siklóssy László: *Műkincseink vándorútja Bécsbe*. Budapest, Táltos, 1919.

⁸ Budapest, Magyar Országos Levéltár [továbbiakban: MOL], K 726 3. cs. 637. akta. A bizottság tagjainak listája.

⁹ MOL, K 726 2. cs. 430. akta. vö.: a régészeti Nopcsa báró.

¹⁰ MOL, K 726 4. cs. 150. akta.

¹¹ Wien, *Haus-, Hof- und Staatsarchiv* [továbbiakban: HHStA], AVA Ministerium für Unterricht Kt. 3089 (Fasc. 15) 1134/24. vö.: Petrovics Elek beszámolója az 1923. október 24-i ülésről: MOL, K 726 3. cs. 675. akta.

¹² Ld. pl.: HHStA, AVA Neues politisches Archiv Kt. 388. – vö.: Szávai Ferenc: *Az Osztrák–Magyar Monarchia közös vagyona*. Pécs, Pro Pannonia, 1999. 288–290.

¹³ MOL, K 726 4. cs. 251. akta.

államokkal törekszik majd megállapodásra. Ugyanakkor az utódállamokkal folytatott tárgyalások során a magyar szellemi tulajdont hozta fel azok követeléseivel szemben.¹⁴ Az osztrákok igen ügyesen játszották ki mind a magyar, mind pedig az utódállamok tárgyalóit egymás ellen, így óvva meg a gyűjtemények szerves egységét.¹⁵ Így többek között a területi elvre történő hivatkozás olvasható a magyar követelések antik és régészeti emlékeire adott válaszban is.¹⁶ Másrészt arra hivatkoztak, hogy a gyűjtemények nemzetközi jellegét bontaná meg és okozna benne károkat, ha a kért leleteket kiadnák Magyarországnak.¹⁷ Egyes esetekben azonban felvetődött annak lehetősége, hogy megfelelő ellentételezés fejében átadásra kerüljenek bizonyos leletek.

A magyar albizottság 1924. március 4-i ülése foglalkozott az osztrák válasszal, amely, mint arra a bizottság jelentésében utal:¹⁸ „A több részletben átadott jegyzékre az osztrákoktól január végén megérkezett a válasz, mely úgyszólván a teljes visszautasító álláspontján van s kizár a közös gyűjteményekből való minden lényegesebb részesedést.” Petrovics Elek ezt látva kénytelen felvetni „hogy az osztrákok merev elutasító álláspontja mellett lehet-e, illetve érdemes-e a részletek tárgyalásába belemennünk.”¹⁹ Sajnos a magyar delegáció ezt követően egy teljesen téves stratégia mentén folytatja a tárgyalásokat, amely stratégia Varjú Elemértől, a Magyar Nemzeti Múzeum Érem- és Régiségtárának, majd Történeti Osztályának a vezetőjétől származott.²⁰ Varjú álláspontja az antik emlékek és őskori régiségek tárgyában a következő volt: „E két rész feldolgozása sajnálatos módon kivételt az arra illetékes Nemzeti Múzeum kezéből s a Szépművészeti Múzeumba utaltatott át, amely kellő tapasztalással bíró szakemberrel nem rendelkezik [...] A szóbeli megbeszéléseknél vallott álláspontomat ezúttal is ajánlom elfogadásra. Ez pedig abból áll: ne követeljünk a sok apró-cseprő tárgyak tömegét, amelyek kiadása a bécsi gyűjteményeket kétségkívül tönkretenné, hanem szorítkozzunk néhány olyan nagy leltre, amelyeket a megszerzés módja folytán siker reményével lehet követelnünk.” A bizottság és tárgyalási delegáció ezt követően Varjú álláspontját fogadhatta el, mivel a követelésektől elállva, a Bocskay korona mellett mindössze a nagyszentmiklósi kincsleltre tartott igényt. Mely kérést az osztrák fél egyrészt a területi elv alapján, másrészt a román igények többszöri felhozatalával utasította el.²¹ A közel tíz évig tartó tárgyalásokat lezáró velencei egyezményben a múzeumi tárgyak között így egyetlen emléke sem található az antik művészetnek, sem pedig az őskori régészetnek.

Melléklet

A közreadásra kerülő jegyzéket a magyar kutatók állították össze, melyben Varjú mellett több más magyar régész és történész (mint például Harsányi Pál, Csányi Károly) működött közre. A táblázatban az emlékek leltári száma, rövid leírása és előkerülési helye szerepel. Fel van még tüntetve, ha esetleg vásárlás vagy csere során jutott a császári és királyi Érem- és Régiségtárba. Sok esetben történik hivatkozás Sacken Kenner katalógusára és annak számaira.²² A jegyzék elején kurzívan

¹⁴ Aphons Lhotsky: Die Verteidigung der Wiener Sammlungen kultur- und naturhistorischer Denkmäler durch die Erste Republik. *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, 63. 1955. 614–649.

¹⁵ HHStA, AVA Ministerium für Unterricht Kt. 3089 (Fasc. 15) 6458/23.

¹⁶ HHStA, AVA Ministerium für Unterricht Kt. 3089 (Fasc. 15) 1134/24.

¹⁷ HHStA, AVA Ministerium für Unterricht Kt. 3089 (Fasc. 15) 1134/24.

¹⁸ MOL, K 726 4. cs. 150. akta.

¹⁹ MOL, K 726 4. cs. 150. akta.

²⁰ Mihoková Mária – Baják László: Varjú Elemér. *Magyar múzeumi arcképcsarnok*. Főszerk. Bodó Sándor, Viga Gyula. Budapest, Tarsoly K., 2002. 925–926. Varjú negatív hozzáállása a középkor előtti korszakok emléktárházához: ld. uo. 925.

²¹ Szávai 1999. i. m. 168–169.

²² Eduard von Sacken – Friedrich von Kenner: *Die Sammlungen des k. k. Münz- und Antikencabinetes*. Wien, Braumüller, 1866.

jelölt rövidítések és feloldásuk az osztrák fél részéről történtek. A leleteknél ugyanis feltüntették, hogy a lelőhelyük a békeszerződés után melyik ország területén található.

ad 1134/24²³

Ungarische Forderungen

Überreicht 28. Nov. 1923.

Provenienzen

U = Ungarn

Č = Cesko-Slovakien

R = Rumänien

S = Jugoslavien

Oe = Oesterreich

	Antikensammlung	
Soß Nr. 1	Inv.: Ant. Sculpt. Nr. 105: Saeule, oberer Teil des Schaftes, mit Kannelüre. Sandstein. Dienstsiege II Aus Szöny, Ungarn.	U
2	Inv.: Ant. Sculpt. Nr. 100: Gruppe. Jupiter Dolich. Auf dem Stiere; auf dem Postamente mithräen vierzeilige Inschrift /I. O. M. Dol bis VOT LL POS./ Marmor. Aus Zlankemen.	S
3	Inv.: Ant. Sculpt. Nr. 48: Statuette Herkules mit Telephos, Marmor. Mehadia. X 69	R
4	Inv.: Ant. Sculpt. Nr. 46: Statuette. Herkules stehend und ruhend. Marmor. Aus Mehadia X 70	R
5	Inv.: Ant. Sculpt. Nr. 99: /Sacken-Kenner S. 33, Nr. 101c/. Depot Apotheosierter Herkules, in der Linken die Aepfel der Hesperiden, zu seinen Füßen ein Stierkopf. Die rechte fehlt, über der linken Schulter die Lowenhaut. Derbe Handwerksarbeit. Aus Ungarn.	U?
6	Nachtrag 1877. Nr. 1 /I. 364/: Saal IX, X, 125 Hercules mit dem nemesischen Löwen. Kleines Marmorbildwerk. – Für 15 Fl.Voetter. Aus Ószöny.	U
7	Nachtrag 1883. Nr. 152 /I. 595/: Lap. 34 Lararium in Form eines kleinsaeuligen Tempels mit Gewinden und im Innern mit einer Muschel verziert. Spuren roter Farbe. Sandstein. Tausch mit Voetter. Aus Brigetio.	U
8	Acquis. Jour. 1896. Nr. 7 /Sck. 736/ Vorhaus Sonnenuhr h/O. 31/ x 0.46, an den Schmalseiten je 2, an der Rück- seite 5 Amphoren zwischen Saeulen. Aus Siebenbürgen.	R

²³ HHStA, AVA Ministerium für Unterricht Kt. 3089 (Fasc. 15) 1134/24.

	INSCHRIFTLICHE DENKMALE	
9	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 31: Grosser Grabstein, oben drei Büsten; dann 10 Zeilen Lap. 111 Inschrift: Val. Ursinus Dulcimavus.....Sandstein. – Aus Ószőny. Tausch mit Herrn Turnau 1873.	U?
10	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 32: Grosser Grabstein, oben vier Büsten, dann 6 Zeilen. Lap. 116 Inschrift: Aureliae Victorinae..... Aus Ószőny.	U
11	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 94: Sarkophag aus Siebenbürgen. Sandstein. Vorhalle	U
12	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 105: Grabstein mit 10 Zeilen: D M / et memorioire Lap. 114 dis parentibus carissimis f..... Aus Ószőny – Tausch mit Oberst von Turnau.	U
13	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 106: Grabstein aus Sandstein. Im Giebel ein Kranz; unter Lap 115 vier Zeilen Inschrift: QANTO.... CL.FIMVS. Aus Ószőny.	U
14	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 107: Grabstein mit 5 Zeilen: C. VENDONIC ... bis Lap 112 SECVNDO; I. an der Seite schreitender Mann mit Palme. Sandstein. – Aus Ószőny.	U
15	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 108: Grabstein mit 6 Zeilen: ET MEMORIAE C. PETRONI Lap 113 MVNDINI AVONCVLO F.C. – Sandstein. Aus Ószőny.	U
16	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 109: Meilenstein. Sehr abgestossen. Sandstein. Aus Ószőny Lap 123	U
17	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 115: Meilenstein aus Bataszék von Sept.Severus. 17 Z. aus d. Lap. 122 J. 199. Aus dem Teresianum. – Kalkstein Ad Inv. 115/ Sacken-Kenner: I. S. 102: „Gefunden bei Báticasék in Ungarn. 1770 in das k. k. Theresianum gebracht und von diesem an das k.k. Münz- und Antikenkabinet abgetreten.“	U
18	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 118: Gelübtestein für Kaiser Sept. Severus. Aus Zalathna. – Lap. 121 Kalkstein.	U
19	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 170: Fragment eines Militaerdiplomes des K. Antonius Pius Mil. Dipl. 11 für Inv. Britto. 15 Zeilen: Et riginti diversis ... bis Divi Aug. ad Minervam. – Innen 20 Zeilen ... ian f. Divi Trajanus bis.... Gulis. Aus Peregova in Ungarn, bei Mehadia.	R
20	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 171: Haelfte eines Militaerdiplomes des Kaisers Antonius Mil. Dipl. 9 Pius für einen Soldaten der Flotte in Misenum. Aus Tarján bei Gran. 1778.	U
21	Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 175: Militaerdiplome des Kaisers Antoninus Pius für Ursilio Mil. Dipl. 10 Brusturo... Öskű 1785. Ad Inv. 175 /Kuzsinszky: Balaton Archaeológiája/ Die archaeologie des Balatons, S. 196: „Wurde i. J. 1785 gefunden und in das Hofmuseum gebracht.“	U

22	<p>Inv.: Inschrft. Denkm. Nr. 180: /Sacken-Kenner: S. 127, Nr. 11/ Lap. Oculisten oder Aliptenstein aus Speckstein mit schöner Schrift, gefunden 1854 in Karlsburg bei Fortifikationsarbeiten. R</p> <p>T. ATTI.DIVIXTI DIA SMVRNES POSTIMPLIP</p> <p>T. ATTI. DIVIXTI DIA LIBANV ADIMP ExoVo</p> <p>T. ATTI. DIVIXTI.DIAMI SVS. AD VETERES CIC</p> <p>T. ATTI.DIVIXT. NAR DINVM AD IMPET.LIP</p>
24	<p>Nachtrag 1875/76. Nr. 8-11 /Inschrift. 310-313/: Votivolaere an:</p> <p>Lap. 51 310 Minerva " 50 311 Apollo und Daphne " 51a 312 Juppiter Dolichenus. " 49 313 Mars Aus Brigetio. Von Voetter. U</p>
25	<p>Nachtrag 1883. Nr. 157: /III. 378./ Inschriftstein aus weissem Marmor mit 9 Zeilen Lap 29 Schrift, rechts fehlen einige Buchstaben. Die Inschrift beginnt mit: Scola /coll/ und endet mit et /collegios/ ausgetilgter Name des Commodus. Aus Ószöny. – Tausch. U?</p>
26	<p>Nr. 158: /III. 379/. Kleine Tafel aus Marmor. Auf der oberen Kante die Lap. 37 Füße von drei Figuren, die im Felde freistehend angebracht waren; links ein sitzender Hund, rechts 6 Zeilen Inschrift: Fortunae,, Silvano Augg, An. Bassus v. s. l. Aus Ószöny. U?</p>
27	<p>Acquisit. Jour. 1894. Nr. 7 /III. Inschriften 819/: Bruchstücke eines III unten Militaerprivelegiums, zweites Exemplar C.I.L. III. Suppl. P. 1978. 1331. Aus Brigetio. Tausch mit Obstl. Voetter /80 frcs/. U?</p>
28	<p>Acquisit. Jour. 1906. Nr. 14 /III. 1069/, Steinplatte in 6 Stücke gebrochen, mit 8 Zeilen Lapid Inschrift: M. PROC. M. f. Höhe 108, 1. 62. C.I.L. III. 6270 Aus Várhely, Ungarn R</p>
Keramische Monumente	
29	<p>Inv.: Keram. Monum. 1384a und 1438: Ad. Inv. 1384a und 1438: Seidl, V. Beitrage S. 69: Der Kaufmann Herr M. Tarics hat der k. k. Centralcommission einige sehr schöne Gefaesse eingesendet, welche angeblich zu Ószöny gefunden worden sind. Die k.k. Centralcommission hat selbe dem k. k. Münz- und Antikenkabinette überantwortet. Es sind folgende:</p> <p>Szetre Poß Nr. 32–1/ Eine runde Schale von rotem Tone mit Stempel Aelianim " " Nr. 29 2/ Eine kleine Schale von rotem Tone mit der Inschrift Orillia, aussen sind eingeritzt S XXI/ ♦ V/XI. " " Nr. 31 3/ Ein Krug von weissem Tone mit siebförmiger Mündung. XII. unten 1384a Schale mit dem Stempel ORILLIA. U</p>

30	XIV unter	1438 2 Gefaessfragmente. Aus Ószöny.	U
31	Inv.: Keram. Monum. IV. 1253 /Sacken-Kenner: Die Sammlungen, 1866, S. 148, Nr. IV. unten	33a/ Krug von eigenthümlicher Gestalt aehnlich einem Lekitos. Gefunden bei Ószöny in Ungarn. Geschenk des Herrn Michael Tarics.	U
32	Inv.: Keram. Monum. IV. 1387. /Sacken-Kenner: Die Sammlungen 1866, S. 149/: XVI 956	Eine flache Schale aus Terrasigillata. Über den aufwaerts gewölbten Mittelpunkt ist der Stempel gedruckt AELIANIM. Gefunden zu Ószöny.	U
33	Inv.: Keram. Monum. IV. 1252. /Sacken-Kenner: Die Sammlungen 1866, S. 153. Nr. 80d/	Becher aus schwarzem grobkörnigem Ton mit sechs tiefen Eindrücken nach der Höhe des Gefässes. Gefunden in Ószöny. VI. unten	U
34	Nachtrag 1875/6. Inv. Nr. 1446–76. IV. /33–63/:	Töpfe von Sigillaten mit Töpferstempel. Aus Brigetio. Voetter. XIV. unten. Lap.	U?
35	Nachtrag 1886. Nr. 60–63. / IV. 1767–1770/.	1767: Terrasigillata-Schale mit Resten alter Restauration /4 Bohrlöcher, in einem derselben eine Bronzeniete mit Reliefe und erhabenem Töpfernamen. Rücklaeufig: IONNAMI, Maass 20 x 11.5/ Tausch; aus Ószöny. XVI 942	U
36	1768: Fragment einer aehnlichen Schale, deren Figur die verschiedenartige Verwendung gleicher Modelle beweist. Tausch /Akt. 279/ XIV unten		U
37a,b	1769–70: Zwei Terrasigillata-Schalen. Tausch. Aus Ószöny. XVI 947	XII unten	U
38	Acquisit. Journal. 1888, Nr. 6–80 / J. 700–774/:	Eine Sammlung von Bruchstücken arretinischer Gefaesse mit Stempeln aus Brigetio. Durch Bellák für 15 ö. Fl.	U??
39	Nachtrag 1883. Nr. 194–240 /IV. 1673–1719/:	Terrasigillata-Bruchstücke und Töpfe mit Stempeln. Ószöny. Tausch und Geschenk von Voetter. XIV. unten Lap. 1706-1717 Aquileja	U
		?	
TERRACOTTA und BEIN			
40	Inv.: Terrac. U. Bein Nr. 490, 810; 920:	Nr. 490: Lampe. Maske im Profil zwischen Traube, Füllhorn und Schale. Geschenk des Herrn von Hegedüs. Aus Steinamanger. VII 187	U
41	Nr. 810: Lampe. FORTIS mit gebrochenem Docht. Geschenk. Aus Steinamager.	VIII unten	U
42	Nr. 920: Lampe. Fragment einer Form für den unteren Teil einer einfachen runden Lampe; auf der Bodenflaeche ITXES. Aus Ószöny. VIII 288		U ?
43	Nachtrag 1875/76. Nr. 86 /V. 1259/:	Gussmodel für ein Relief. Tausch mit Voetter. Aus Ószöny. Saal; VI 54	U?
44	Nachtrag 1877. Nr. 10 /V. 1286/:	Weibliche Maske /Medusa?/. Römisch. 7 ö. Fl. Voetter. Saal IX, VI unten	U?
45	Nachtrag 1883. Nr. 269–277 /V. 1421–1429/:	Nr. 1421: Bruchstück eines Frauenkopfe mit weissem Grund belegt. Tausch Voetter. Lapis depot	U?

46	" 1422: Bruchstück der Gesichtsmaske eines lachenden Barbaren. Tausch Voetter. Lapis depot. U?
47	" 1423: Scheibenförmiger Tonmodel zum Auspressen eines Reliefs, vertieft. Adler zwischen Feldzeichen innerhalb eines Kranzes. Tausch Voetter. Act. 25. Vergl. Abgangs: post Nr. 5. Saal IX, VI 52 U?
48	" 1424: Lampe mit 13 Dochten, einfachste Konstruktion der Henkel des 5, 11 u. 12. Doctes abgebrochen. Detto. Saal IX, VIII unten U?
49	" 1425: Lampe mit 5 Dochten, an der Füllöffnung ein Löwe, Weinblätter. Am Rande palmettenförmiges Rankenornament. Am Henkel gesprungen. Aus Ószöny. Saal IX, VIII 308 U?
50	" 1426: Lampe mit drei Dochten, um die Füllöffnung eine Muschel. Aus Ószöny. Saal IX, VIII unten U?
51	" 1427: Lampe mit einer Dochte, ohne Henkel, Ingenius. IX, VIII unten U?
52	" 1428: Lampe, Docht abgebrochen, Stempel VERCUND. Aus Ószöny. IX, VIII unten U?
53	" 1429: Viereckige Platte mit erhöhten Raendern und Kreuzteilung durch Zwischenwaende. 24 c. lang, 14, 5 c. breit. Lapid-depot U?
54	Nachtrag 1886. Nr. 73 u. 94 /V.1451 u. 1472/: 1451: Henkel eines Tonkruges in einen Pferdekopf endigend. Tausch aus Ószöny. Lapis depot U?
55	1472: Stilus in eine Hand endigend. Aus Bein, 18 cm. lang. Aus Ószöny Saal XIV; XXI 58 U?
56	Acquisit. Jour. 1888/87. /V. 1479/: Griff eines Taschenmessers 0,085 cm lang mit eingeritzten Figuren; einerseits eine Peitsche, sowie die Inschrift MLAR, andererseits /gebrochen/ eine Palme. Aus Brigetio. Saal XIV, XXI, 38. U?
57	Acquisit. Jour. 1894. 20–21. /Terr. 1669-1670/: 1669: Runder Model, Durchm. 0.075. Brustbild eines Kriegers, über dem Haupte schwebt frei der Helm. Aus Ószöny. Gekauft von Obl. Voetter d. 27. Nov. 5 fl. Saal IX, VI 51 U?
58	1670: Lampe mit weiblichen Brustbilde und kahler Maske. Aus Brigetio. Gekauft um 3 Fl. Saal IX VII 204 U?
BRONZEN	
	Inv.: Bronzen VI. Nr. 844-845: „Becken mit doppeltem Tragreifen, welche in Öhre eingehaengt sind, die Verzierungen teils getrieben teils graviert. N. Ankauf. S. noch bei Sacken-Kenner: S. 277, Nr. 374 a, b: „Zu Bardócz in Siebenbürgen gefunden 1859.“ /Laut Angabe des Herrn Eichler befindet sich dieser Gegenstand heute im Naturhist. Museum./
59	Inv. Bronzen VI. 750 /Sacken-Kenner: S. 277, Nr. 274a/: „5 Beschlagreifen eines cylindrischen, wahrscheinlich hölzernen Gefaesse, der oberste durchbrochen und mit einem Tragreifen versehen Gefunden zu Czeke im Zemplerer Comitate 1856.“ VI 390 C

60	<p>Inv. Bronzen VI. 913–914 /Sacken-Kenner: S. 278, Nr. 433a,b/:</p> <p>„Rundes Becken, an den beiden gegossenen Henkeln liegende Ziegen, und Krug mit breiter Basis, getrieben /der Boden abgesondert/, Henkel und Ausguss aus einem Stücke gegossen, Gefunden mit Goldschmuck zu CZEKE im Zempliner Comitae Ungarn 1856.“</p> <p>Ad. Inv. VI. 913-914: Fundangaben: Kenner: Beitrage 1856/58. S. 144-145. Bd. XV. Archivs.</p> <p>„Czeke April 1856 ... Die folgenden Objecte bestanden aus Bronze u. gebrannterv Erde:</p> <p>Ein Krug mit flachem Boden, grosses Becken mit zwei Handhaben, in welchen Ziegen als Verzierung angebracht sind; vier Beschlaegreifen eines zylindrischen Gefaesses, einer durchbrochen mit Traghenkel. Bruchstück eines Seiher mit Handhabe und ein Schlüssel mit Ring. Saemtliche Gegenstaende aus Bronze.</p> <p>Dann aus Ton: grosser, weiter Topf von grauem Ton, aussen mit rundbogigen eingedrückten Ornamenten geschmückt. Krug mit Henkel von grauem sandigem Ton ohne Henkel, gebrochener, unten schmaler Topf. Saemtliche Antic. Vom k.k. Cabinet um 100 Gulden angekauft.“ VI 392, 389</p>	C
61	<p>Inv. Bronzen VI. 935 /Sacken-Kenner: S. 278, Nr. 247a/; „Sieb. Aus Czeke in Ungarn“</p> <p>VI 391 „Sieb. Aus Czeke in Ungarn“</p>	C
62	<p>Inv. Bronzen VI. 267 /Sacken-Kenner: S. 283, Nr. 516a/: Opfernder Kaiser. Attribut der L. fehlt. R. gebrochen. Aus Steinamager. XIII unten</p> <p>Ad Inv. VI. 267: Fundangaben: /Siehe noch Inventar: Terracotta u. Bein Nr. 490, 810-/ Seidl V. Beitrage. S. 76: „Steinamanger /1854/ Der Herr Ingenieurassistent Hegedüs aus Raab hat mehrere zu Steinamanger gefundene Anticaglien der k. k. Centralkommission zur Verfügung gestellt, welche die Güte hatte, selbe dem k.k. Münz- und Antikenkabinet zur Aufbewahrung zu übergeben. Diese sind:</p> <p>VI 267 1. Statuette aus Bronze /wahrscheinlich einen römischen Imperator darstellend/</p> <p>X 51 2. Ein aus gelbem Harze geschnitztes Figürchen eines Hundes mit Spuren von Goldstaub</p> <p>X. 54 3. Bruchstücke eines Ringes aus gelbem Harze mit dem Figürchen eines Hundes, wahrscheinlich für eine Leiche bestimmt.</p> <p>X 48 4. Eine nett gearbeitete Kammuschel aus Bernstein mit Spuren von Goldstaub in der Höhlung.</p> <p>VI 2235 5. Ein unbearbeitetes Stück Bernstein</p> <p>X 49 6. Ein durchlöcherter Knopf aus Bernstein.</p> <p>XI 149 7. Ein sogenanntes Traenenflaeschchen.</p> <p>8. Ein zweites Traenenflaeschchen. Nicht Vorh. Vgl. Acc. Journ</p> <p>V 491 9. Eine Öllampe aus gebrannter Erde mit figur. Verzierung.</p> <p>V 810 10. Eine Öllampe mit FORTIS“</p>	U
63	<p>Inv. Bronzen 1302 u. 1307:</p> <p>1302: Etwas convexer Spiegel mit aehnlichen Kreisen. Aus Tabb ?/ IX unten</p>	U?
64	<p>1307: Runder Spiegel, auf der Rückseite Reste eines vergoldeten Reliefs: Venus und Adonis. Aus Steinamager. IX unten</p> <p>Ad Inv. 1302, 1307: Fundangaben: Seidl, Chronik, S. 27, 1845: „Drei fragmentierte römische Spiegel auf deren einem noch Figürchen en relief von guter Zeichnung mit Spuren von Vergoldung bemerkbar sind. Dem Kabinete auf Privatwege zugekommen“</p>	U?
65	<p>Inv. Bronzen VI. 916 /Sacken-Kenner: Nachtrag zu S. 278, Nr. 434a/:</p> <p>Eisernes Schwert, an der Angel ein bewegliches, halbbogenförmiges Stück. 30 „Klingenlaenge. Sacken-Kenner a.a.O.: „Geschenk; aus Ungarn“ VI 323</p>	U?“

	Inv. Bronzen VI. 1710 /Sacken-Kenner: Nachtrag zu S. 311, Nr. 1366b/Diadem aus 5 wachsenden, flachen Reifen, die mit den Enden an zwei gemeinsamen Axen befestigt sind. Sacken-Kenner a.a.O.: „Gefunden in Ungarn, gekauft 1871.“ Naturhist. Mus.	
	Inv. Bronzen VI. 2197 /Sacken-Kenner: S. 317, Nr. 1791b./ „Bronzeklumpen von eingeschmolzenen Gegenstaenden.“ Sacken-Kenner: „Ószóny in Ungarn“ Ad. Inv. VI. 2197: Laut Angabe des Herrn Eichler befindet sich dieser Gegenstand heute im Naturhist. Museum.	
66	Inv. Bronzen VI. 1196 /Sacken-Kenner: S. 290, Nr. 736a/: „Ziegelstempel der XIII. Doppellegieon mit vertieften Buchstaben. Fussohlenförmig mit LEG XIII G A retrograd; rückwaerts eingraviert DECVRIO. In Ungarn gefunden“ Lapid Tisch	U?
67	Inv. VI. /?/180 Statuette des Jupiters Dolichenus. In Ungarn gefunden. S. Übersicht 1921. Saal XV. Nr. 1289. XV 1289	U?
68	Inv. Bronzen VI. 751 /Sacken-Kenner: S. 277, Nr. 274b/: „Colossaler rechter Fuss einer Statue, mit dem calcaeus senatorius bekleidet; mit Blei ausgegossen und einem Zapfen zur Befestigung auf ein Postament. Treffliche Arbeit der früheren Kaiserzeit. Aus Ungarn.“ I unten	C
69	Inv. Bronzen VI. 1879 /Sacken-Kenner: S. 314, Nr. 1554/: Schwer, graviert, funkelnder grüner Patina, Griff mit zwei Nieten an der Klinge befestigt drei Quaerbaender und eine kleine runde Scheibe mit Knopf am Ende. Aus Bistriz in Siebenbürgen. VI 236	R
	Inv. Bronzen VI. 1719 /Sacken-Kenner: S. 312, Nr. 1373/: Langes spiralgewinde aus prismatischem Drahte. Oben und unten schneckenförmig eingedreht. Geschenk. S. bei Sacken-Kenner a.a.O.: „Bei Erlau gefunden.“ Naturhist. Mus.	
	Inv. Bronzen VI. 1756 /Sacken-Kenner: S. 313, Nr. 1405/: Armring oval, mit Buckeln, Knoten und zwei Charnieren. S. bei Sacken: Kenner a.a.O.: „Gefunden zu Etzel in Siebenbürgen,“ /Laut Angabe des Herrn Eichler befindet sich dieser Gegenstand heute im Naturhist Museum./	
70	Inv. Bronzen VI. 1880 /Sacken-Kenner: S. 314, Nr. 1554a: „Bronzeschwert. Prachtvoll gerippte Klinge. Griffzunge mit 9 Naegeln. – in Ungarn gefunden“	U?
71	Inv. Bronzen VI. 631 /?/ Sacken-Kenner: S.269 . Nr. 114a: „Feldzeichen /?/. Ein dünnes Beil an einer Schafröhre, die rückwaerts vier Doppelhaken und einen hinaufschreitenden Widder hat. S. Z. In Ungarn gefunden.“ VI 247 ? Inv. Nr. VI. 631 /?/: Identisch mit vorher. Nr. „Feldzeichen /?/ mit mehreren Ansaetzen, unten ein Widder und Reste einer vor ihm stehenden Figur. Tausch.“	
72	Inv. Bronzen VI. 1674 /Sacken-Kenner: S. 294, Nr. 1106 /: kochtopf tief, innen verziert und mit Kreislinien versehen, am Boden aussen 5 tiefe kreisförmige Kanäle concentrisch. Mit Stempel TALIOF. Aus Kézdivásárhely. VI 345 Ad. Inv. Bronzen 1674: Fundangaben: Seidl-Kenner. I, S. 29: „Auf dem Grunde des Corporals Moyses Molnár antike Gefaesse gefunden und die Zeichnung derselben vorläufig an das k. k. Kabinet eingeschickt, welches sofort um die Einlieferung derselben ansuchte“ /1845/. „Fundchronik II. S. 1-2: „Der Corporal Moyses Molnár auf keine Vergütung Anspruch mache, sondern es sich zur Gnade rechne dem k. k. Cabinete dienen zu können: Ein kupferner Kochtopf mit Stiel, nach Art unserer Kasserolen 9 ½" x 6 1/8" / mit Schrift /TALIO F/ ecit/. Ein zweites Gefaess ist stark beschadigt in Form eine. Das dritte ist eine ziemlich tiefe bronzerne Schale.“	R

73	<p>Inv. Bronzen VI. 613, 701, 704, 709 /Sacken-Kenner: S. 263, Nr. 8, S. 257, Nr. 240, 243, 246./</p> <p>613: Bauchiges Gefaess mit kurzem Hals, zum Theile Vergoldet.</p> <p>701: Runde flache Schüssel mit Silber plattiert.</p> <p>704: Runde Schale mit Silber plattiert.</p> <p>709: Schale wie 704. I unten</p> <p>Sacken-Kenner a.a.O.: Gefunden zu Kézdi-Vásárhely in Siebenbürgen 1846.</p> <p>Inv. Bronzen VI. 707 /?/ /Sacken-Kenner: S. 275, Nr. 244 /:</p> <p>Inventar: Tiefe runde Schale, am Boden vertiefte Ringe.</p> <p>Sacken-Kenner: Becken ohne Henkel aus Kézdi-Vásárhely-</p>	R
74	<p>Inv. Bronzen VI. 749 /Sacken-Kenner: S. 275, Nr. 274/:</p> <p>„Sella curulis“, ein Faltstuhl aus Eisen, an den Ecken mit bronzenen Löwenköpfen, an den Mittelteilen mit Kugeln aus Bronze versehen.“ III unten</p> <p>Sacken-Kenner a.a.O.: „Faltstuhl /Sella castrensis/ zum Zusammenlegen, aus geraden Staeben von Eisen mit Löwenköpfen aus Bronze an den Ecken; eine Seite zweiteilig mit kleinen Stützen und Bronzekugeln an den Enden. Im Saroscher Comitatus Ungarns gefunden 1790. vgl. Zu vorherg. Nr. Des Inventar</p> <p>Aus Osztropataka /?/“</p>	?
	<p>Inv. Bronzen VI. 882–902 /Sacken-Kenner: S. 278, Nr. 404–425/:</p> <p>Sicheln aus Bronze.</p> <p>Nach Sacken-Kenner ist der Fundort des einen Stückes Güns, des anderen Ödenburg.</p> <p>/Laut Angabe des Herrn Eichler befinden sich diese Gegenstände heute im Naturhist. Museum./</p> <p>Ad Bronzen Inv. VI. 882–902: Fundangaben: Seidl-Kenner: Chronik I. S. 25: „- ? - /Ödenburger Comitatus/ 1841. Eine bronzerne Sichel mit erhabenem Doppelrande, gefunden auf der Herrschaft des k. k. Kaemmerers Paul Grafen von Széchenyi. Geschenk des Genannten.</p>	
75	<p>Inv. Bronzen VI. 1308 /Sacken-Kenner: S. 291, Nr. 845a/:</p> <p>Spiegel, schalenartig, an der canelierten Handhabe oben ein liegender Hirsch, unten ein Widderkopf. IX 740</p> <p>S. bei Sacken-Kenner: „Aus Fejérd in Siebenbürgen.“</p>	R
76	<p>Inv. Bronzen Nr. 294 /Sacken-Kenner: S. 285, Nr. 535a: „Gef. Ószöny 1856“/.</p> <p>Amor schreitend mit erhobenem Kopf und ausgebreiteten Armen. Gestreckte Figur.</p> <p>Aus Ószöny. III. unten</p>	R
	<p>Inv. Bronzen VI. 881 /Sacken-Kenner: S. 278, Nr. 403a/:</p> <p>Inventar: „Saege, feines unten gezaehntes Blatt.“ Sacken-Kenner: „Bronzesaege von ujhely in Ungarn, feine Arbeit“ /Laut Angabe des Herrn Eichler befindet sich dieser Gegenstand im Naturhist. Museum./</p>	
77	<p>Inv. Bronzen VI. 676 /Sacken-Kenner: S. 274, Nr. 215/ Kleiner vierraederiger Wagen, der eine Büchse mit Deckel traegt, mit 12-zackigen vogelkopftartigen Ansaetzen, mit dem Übrigen in Einem gegossen. Gefunden im Szászvároser Stuhle in Siebenbürgen 1834. /Die Achsen des Waegelchens sind von Eisen/. VI 269</p>	R
	<p>Inv. Bronzen VI. 2044 ??? /Sacken-Kenner: S. 316, Nr. 1677/ 1678, 1715-1738.</p> <p>Sacken-Kenner: „Halsringe /Torques/ gewunden, gerieft. Gef. Im Szászvároser Stuhle in Siebenbürgen.“ /Laut Angabe des Herrn Eichler heute im Naturhist. Museum./</p>	
78	<p>Inv. Bronzen VI. 1760 /Sacken-Kenner: S. 313, Nr. 1410/: „Viereckiges Taefelchen mit der erhabenen Inschrift: LEG. XI. D. S. PR. LVC. Rückwaerts vertieft: Hercules den Löwen erwürgend. Gef. In Siebenbürgen“ X unten</p>	R

79	<p>Inv. Bronzen VI. 150. „Büste einer Bacchantin auf Postament mit Blaetterkelch bekraenzt, das Tierfell um die Schulter. Sacken-Kenner: S. 271, Nr. 149: „Maenade; bekraenzte Büste mit silbernen Augen, um die linke Schulter die Nebris, aus einem Blumenkelche hervowachsend, ohne Arme; von guter Arbeit; von einem Dreifuss. Zu Deviny in Ungarn gefunden“ XV 1311 Ad Bronzen Inv. VI. 150: Fundangaben: Seidl-Kenner I. Chronik, S. 25: „Theben, Pressburger Comitatz/ 1842. Büste der Flora von bronze mit eingesetzten Augen von Silber und hohlem Postamente zum Aufstecken, ein bronzernes Ringlein mit 8 Knöpfchen, im Umkreise ein rechter fuss einer kleiner Figur.“</p>	
80	<p>Nachtrag 1878. Nr. VI. 2338 /Nr. 2124/: Lampe in Form eines haesslichen Kopfes mit negerartigen Haaren und Henkel. L. 13 cm. Gef. In ószöny. Gekauft von Voetter 27 fl. VI 346</p>	U?
81	<p>Nachtrag 1877. Nr. 16, 19-20 /VI. 2325, 2328-29/: 2325: Gewicht mit Ring und Inschrift: P. I. ALEX Für 15 Fl. Voetter XV 1260 Ószöny</p>	U?
82	<p>2328: Stilus von kupfer mit Silbertausia-Verzierungen. Für 15 Fl. Voetter IV 146 Ószöny</p>	U?
83	<p>2329: Stier schreitend, die Augen von Silber. Für 400 Fl. Voetter Gefunden in Ószöny XV 1346</p>	U?
84	<p>Nachtrag 1881. Nr. 60 /VI. 2543/: Kleiner Ring, aussen mit acht dreiteiligen Knoten. Geschenk. Aus Ószöny. VI. unten</p>	U?
85	<p>Nachtrag 1883, Nr. 304 /VI. 2573/ Kniender Gefangener mit Zpfelmütze u. Vollbart, die Hände ausstreckend. Appl. Für einen Gefaessfuss. Tausch mit Voetter /Akt. 256/ - Fundort Ószöny. Übersicht 1921. XV. 1330. XV 1330</p>	
86	<p>Nachtrag 1885. Nr. 301 /VI. 2611/: Deichselbeschlaege: Seepferd aus der cylinderförmigen Hülse hervowachsend. 70 Fl. Gefunden bei St. Georgen, nördl. Von Pressburg. VI 297</p>	C
87	<p>Acquisit. Jour. 17 /Br. 2708/ 1887: Lararium. Auf einem halbkreisförmigen Postamente steht in der Mitte eine Statuette des Jupiters /O. 384 h./ mit dem Blitzbündel in der Rechten, hinter demselben ein Kandelaber. Rechts ein auf dem Boden sitzender Putto. Aus Brigetio. XIII 1104 Vom Major O. Voetter in komorn gegen römische Münzendoubletten im Werte von frcs 200 eingetauscht. Übersicht 1921. Saal XV. Schrank XIII. Nr. 1104.</p>	U?
88	<p>Acquisit. Jour. 1887. 18 /Br. 2709/: „Luna Statuette. 0.09 hoch. In langem gegürteten Chiton mit Mondsichel auf dem Haupte und Fackel in der erhobenen Rechten. Ószöny. Übersicht Saal XV. Schr. XIII. Nr. 1125.“ XIII 1125</p>	
89	<p>Acquisit. Jour. 19 /Br. 2710/ 1887: Plaettchen mit der Figur des Mars in Relief. Der Gott mit Helm auf dem Haupte, Speer in der Rechten, Schild in der Linken, mit langem Mantel. 0.11 hoch. Aus Brigetio. Eingetauscht gegen Doubletten von Münzen im Werte von 80 frcs. V 199</p>	U?

90	Acquisit. Jour. Nr. 20 /Br. 2711/ 1887: Schnalle, der Bügel aus Bein, der Dorn aus Bronze. Aus Brigetio. VI unten	U?
91	Acquisit. Jour. 21 /Br. 2712/ 1887: Ohrring in einen Löwenkopf auslaufend. Aus Brigetio. Angekauft für 15 fl. VI unten	U?
92	Acquisit. Jour. 1887, Nr. 22 /Br. 2713/: Gürtelschliesse mit einem Plaettchen, das einen Reiter den Speer gegen einen Panther schwingend zeigt. V 204	U?
93	„ Nr. 23 /Br. 2714/: Aenliches Plaettchen mit gleicher Darstellung. Darüber: VTERE FELIX V 205	U?
94	„ Nr. 24 /Br. 2715/: Ein gleiches, etwas weniger gut erhaltenes. Alle drei aus Ószöny für 30 ö. Fl. Übersicht 1921, Saal XV, Pult V, Nr. 204, 205, 206 V 206	U?
95	Acquisit. Journal. 1887. Br. 31 /2722/ Heracles –Statuette, 0.33 hoch. Aufrecht stehend, r. Standbein. Das Löwenfell faellt über den l. Arm. Die erhobene Rechte hielt die Keule geschultert. Auf scheibenförmiger Basis. Sebenico. „Die ganze Fundangabe eine Lüge des Verkäufers. Die Bronze wurde nach dem Zeugnisse des Majors Voetter in Ószöny gefunden und von ihm selbst Bellak übergeben. Angekauft von Bellak im juni 1887 für 3750 ö. Fl. Übersicht 1821. Saal XIV. Schrank X. Nr. 949.“ X 949	U?
96	Acquisit. Jour. 1887. Nr. 57 /Br. 2748/: Armring mit sechs hexaedrischen Perlen aus blauem Glasse. Aus Ószöny. VI unten.	U?
97	„ „ „ Nr. 58–59 /Br. 2749–50/ zwei Armringe, durchbrochen. Ószöny VI unten	U?
98	„ „ „ Nr. 60 /Br. 2751/ Fibel in Kreuzform mit Knöpfen. Ószöny. VIII 666	U?
99	Acquisit. Jour. 1888. Nr. 93 /Br. 2763/: Bronzering, mit kreisförmiger Achse, mit Silberdraht umwickelt. Aus Brigetio für 12 ö. fl. Durch Bellak. VI unten	U?
100	Acquisit. Jour. 1889. Nr. 19 /Br. 2776/: Genius loci mit Mauerkrone, bekleidet. Aus Ószöny von bellák für 100 Fl. Übersicht 1921, Saal XV. Wandschrank XV, 1282.	U?
101	Acquisit. Jour. 1889. Nr. 21 /Br. 2778/: Mars-Statuette, 0.096 hoch. Baertig, mit Helm und im Panzer u. Beinschienen, haelt in der Rechten eine Patera. Aus Ószöny. Im Tausch mit Bellék. XIII 1136	U?
102	Acquisit. Jour. 1889. Nr. 22 /Br. 2779/ Barbar zusammengekauert, mit phrygischer mütze, blickt aufwaerts und erhebt die Rechte wie um Gnade felehend. Aus Ószöny. Im Tausche mit Bellék. Übersicht 1921. Saal XV. Wandschrank XV, Nr. 1331. XV 1331I	U?
103	Acquisit. Journal 1889. Nr. 23 /Br. 2780/: Blech mit der Figur des Mars im Relief. Aus Ószöny. Im Tausche mit Bellék. V 207	U?
104	Acquisit. Jour. 1889, Nr. 24 /Br. 2781/: Votivbild aus Blei: Venus Aus brigetio. Im Tausche mit Bellák. IX 813	U?
105	Acquisit. Jour. 1890. Nr. 158 /Br. 2786/: Mars, 0.125 hoch, mit der antiken Basis, den Speer schwingend, behelmt, sonst nackt. Gekauft für 25 ö. Fl. /Major Voetter/ Aus Brigetio. XIII 1133	U?

106	Acquisit. Journ. 1891–93 /Br. 2840–2842/: 263–265, 267. 2844 840: Gleichseitiger Wagenbalken 0.34 h. 2841: Frauenbüstchen mit Diadem 0.015 h. 2842: Fragment eines Köchers aus Bronzeblech, 0.275 h. in der Mitte die Reste eines Adlers, darüber ein Seekentaur und eine Maske in flachem Relief. Dabei ein fragment eines Bronzebleches mit dem Kopfe eines Seepanthers und Reste eines Schuppenhemdes /3 Stücke/. 2844: Bronzeblaettchen laenglich und zugespitzt mit der Inschrift: VERONICA, 0.073 l. VI unten Alle aus Ószöny. Tausch mit Obstl. Voetter gegen Münzen im Werte von frcs. 150.	U?
107	Acquisit. Journ. 1891–93. Nr. 268–271 /Br. 2845–2848/: VI unten 2845: Schlüssel	R?
108	VI. zu 443 u 448 2846: Lampe in Form der Fortislampen mit gebrochenem Henkel	R?
109	VI unten 2847: Kindermaske mit lockigem Haare.	R?
110	X 947 2848: Apollon-Statuette, 0.285 h., ausgezeichnete Copie eines griechischen Originals des 5. Jahrh. Das Haar ist im Nacken in einen Zopf gebunden faellt in vier spiraligen Locken auf die Schultern und ist in zwei Reihen völlig erhalten, nur die Attribute fehlen. Aus Siebenbürgen Geschenk der Frau A. v. Schinke 1893. Gegengeschenk eine Broche mit der Namensinschrift S. Maj. K.K.	R?
111	Acquisit. Jour. 1894. Nr. 25–26. /Br. 2852–53/. XIII 132 2852: Figürchen eines Dioskuren mit Mütze auf dem Haupte, dem Schwerte in der Linken, hoeherehobener Rechten. 0.08 h. Aus Brigetio von Dr. János Cseley. 50 Fl.	U?
112	VI unten 2853: Gewundenes Saeulchen mit korinthisierendem Kapitele. 0.10 h. Aus Brigetio. Tausch mit Voetter.	U
113	Acquisit. Journ 1896 /Br. 2861/: Leda und der Schwann. Bronzegruppe. Griff eines Taschenmessers. Ószöny. Oberstl. Voetter. 30 Fl. Übersicht 1921. Saal XV. Pultschrank 9. Nr. 804.	U?
114	Acquisit. Journ. 1899. Teracotten 1800, Bronzen 2898. VII unten V. 1800: Dreidochtige Lampe, der Henkel in Form eines Blattes war abgebrochen. Auf Siebenbürgen mit dem Silvanus VI. 2898 gekauft	R?
115	XIV 1182 V. 2898: Silvanus, Statuette, 0.16 h., mit Fichtenkranz und Tierfell. Es fehlen die Finger der rechten Hand, der linke Arm vom Ellenbogen an, die Füße. Aus Karlsburg. Siebenbürgen.	R?
116	Acquisit. Journ. 1900. Nr. 28–29 /Br. 2928–2929/: VI. unten Br. 2928: Zwei bewegliche Gefaesshenkel /Bügelhenkel/ mit je 2 Anhaengseln in Form von Blaettern. Ószöny VI unten Br. 2929: Becken mit gezaehnten beweglichen Bügelhenkel. Vom Körper des Gefaesses fehlen grosse Stücke. Geflickt mit zwei Metallstreifen. Ószöny. Tausch mit Fischer.	U?
117	Acquisit. Journ. 1900. Nr. 48, /Br. 2948/: VI unten Fragment eines vergoldeten Löwenrachens, 0.089 lang	U?

118	Acquisit. Jour. 1900. Nr. 55-59 u. 62 /Br. 2955-2959, 2962/: VIII unten Nr. 2955-59: Angeblich beo Lovasberény gefunden durch M. Löwenstein. 36 Kr. U? 2955: Bogenförmige Fibel, 0.03 l., der Fuss aus einer ungebogenen kleinen Scheibe gebildet, am Bügel gravierte Linien. VI unten 2956: Bogenförmige Fibel, 0.031 l. mit in der Mitte verdicktem Bügel, der Fuss zum Theile abgebrochen. VIII 600 2957: Bogenförmige Fibel mit 2 Spiralen, 0.07, Fuss gebrochen. VIII unten 2958: Römische Fibel, 0.046 l. U? VIII unten 2959: Römische Fibel, 0.045 l.
119	I 35 2962: Ornamental gegliederter Gefaesshenkel, dessen oberes umgebogenes Ende in den Kopf eines Wasservogels auslaeft. Laenge 0.225. Aus N.Sz.Miklós von H. Sátori R?
120	Acquisit. Jour. 1903. nr. 67 /Br. 3001/: Statuette des Harpokrates mit Füllhorn. 0.08 hoch. Aus Brigetio, um 36 Kr. von Löwenstein XIV unten U?
121	Acquisit. Jour. 1904. Nr. 31 /Br. 3009/: Aus Komorn, gekauft von Leo Schidlof um 40 Kr. Pfannengriff von laenglicher, dreiteiliger Form, an dem einen umgebogenen Ende in einen Hundekopf auslaufend. 0.30 lang. Grüne Patina. VI unten C
122	Acquisit. Jour. 1911 /Br. 3176-3204/: Die Funde gekauft von Jos. Bellék in Wien um 500 Kr. IX 845-865 und IX unten 3176-3199: Beschlägstücke von durchbrochener Arbeit 200-3201: Zwei einfache Schnallen 3202: Einfache Baender 3203: „ Quadrat 204: „ Plaettchen U Aus der Völkerwanderungszeit
123	Acquisit. Journ. 1915. Nr. 225-230 /Br.3336-3341/: U? R? IX 907, 908 3336-3337: Zwei kreisförmige Beschlagstücke, die mit Mittelbuckel u. gereihten Kreisen –saemtlich mit gelbgrünen Glasstücken /von denen einige fehlen/besetzt – verziert sind. Bei Szegedin gefunden. Identisch mit Hampel, Alterthümer II. S. 720. Fig 3. Demnach in dem staedt. Hotter von Kun-Halas gefunden /Com. Pest/.
124	IX 902 3338: Ohrring-Bestandteil in Form einer dreiseitigen Pyramide. Die Flaechen waren mit Glas eingelegt, vergoldet, oben eine Schreube. Auf der Puszta Palota bei Kun-Halas gefunden. Ehedem im dortigen ev. Obergym. Identisch mit Hampel II. S. 720, Fig 1. U? R?
125	IX 891 3339: Riemenschnalle, rautenförmig, in der Mitte concentrische Kreise, in den beiden dreieckigen Feldern ist je ein latein.Kreuz graviert. Ring und Dorn erhalten. Zusammen mit den folgenden beiden Nummern bei Keszthely gefunden, IX 901 3340: Riemenschnalle, 3-eckig, graviert; Dreieck, darin Kreuz. Keszthely. U VIII 696 3341: Kreisrunde Scheibenfibel mit Kreuz in der Mitte blauer Glasknopf; die Nadel fehlt. Keszthely, Gekauft von D. Kallai in Wien am 8. Juni 1915, alles zusammen um 315 Kr.
126	Acquisit. Journ. 1915. nr. 233. -240 /Br. 3344-3351/: XIII 1118 3344: Büste einer Stadtgöttin mit Mauerkrone /Applique/ Gefunden bei Steinanmager. 0.11 cm. Gek. Bei D. Kallai in Wien um 80 Kr. U:

127	IX 885	3345: Beschlagstück, Beschlagstück, rautenförmige, gekerbte Arbeit, in der Mitte Viereck, teilw. Vergoldet, Breite 0.04. Steinamanger. Wie vor, um 50 Kr.	U?
128	VI unten	3346: Bleiplatte mit Relief: Unten einen aus Saeulen ruhenden Bogen, der Sonnengott auf Viergespann, darunter in der Mitte u. an den beiden Seiten stehende Frauen zwischen ihnen je ein Reiter. Gef. In Steinamanger. Gekauft um 60 Kr.	U?
129	VIII 686	3347: Fibel, der Bügel ist rchteckig und mit rotem und blauem Email eingelegt. Laenge 0.04/, Gefunden Steinamanger. Gekauft von Kallai um 60 Kr.	U?
130	VIII unten	3348: Fibel, einfach aus spiralig gekrümmtem Draht. Gef. Steinamnager, Gekauft von Kallai um 20 Kr.	U?
131	VIII 692	3349: Fibel, der Bügel traegt eine dreieckige Platte, in der weisses Email eingelegt ist. Gef. Steinamanger. Gekauft von kallai um 20 Kr.	U?
132	IX e. Kr	3350: Beschlagstück in Form einer Maske mit grünem, weissem u. rotem Email. Gef. Steinamanger. Gekauft v. Kallai um 60 Kr.	U?
133	VIII 690	3351: Fibel, deren Bügel eine sechseckige blau emaillierte Platte traegt, in die ein Kreuz eingetieft ist. Gef. Steinemager. Gekauft um 50 Kr. von Kallai	U?
134	VIII 691	3352: Fibel, deren Platte kreisrund ist und ein kreuzartiges Ornament mit pelzförmigen Spitzen, die Spuren blauer Emaillierung tragen, aufweist. Gef. In Keszthely. Gekauft von Kallai um 80 Kr.	U?
135	IX 832	3354: Gürtelbeschlagstück, rechteckig, durchbrochen gearbeitet, an der einen Schmalseite drei Ösen für eine Charniere, unten 4 Nietenknöpfe. Völkerwanderungszeit. Gefunden in Ungarn. Gekauft von Kallai um 20 Kr.	U?
136	IX 866, 867, 868	3355-3357: Drei Riemenbechlägstücke; 2 zungenförmige in durchbrochener Arbeit, 1 doppelzungenförmig. Völkerwanderungszeit. Gef. Dunapentele. Gekauft von Kallai um 35 kr.	U?
137	Acquisit. Jour. 1916	Nr. 60-64 /Br. 3366-3370/: IX 888 3366: Gürtelschnalle mit Ring, Dorn und Dornplatte und langem, schwertsscheidenartigen Ortsbeschlaege, das mit 7 Buckeln geziert ist. /2 fehlen/. Laenge 0.18. VIII unten 3367: Ortsbeschlag einer einfachen Gürtelschnalle. 0.053. VIII 717 3368: Fibel mit runder scheibenartiger Deckplatte, in der Mitte kleiner Buckel und Radien. 0.028. IV unten 3370: Pinzette mit schaufelartig verbreiterten Schneiden. 0.068. Zusammen um 300 Kr. von Kallai in Wien am 7. Maerz 1916 gekauft. Gefunden in Dunapentele.	U?
138	Acquisit. Jour. 1918. nr. 8-10, 11, 18, 23 /Br. 3394-3397, 3404, 3409/:	IX 910 3394: Grosser Ohrring, vorne rautenförmig verbreitert u. gravuliert. Darüber Doppelkegel, dessen Unterteil filigranartig verziert. IX 911 3395: Ohrring desgleichen. VI unten 3396: „ „ Zusammen von Brüder Egger in Wien am 29. Jaenner 1918 um 350 Kr. gekauft. Gefunden in Keszthely.	U?
139	VI 315	3397: Eberkopf /Brunnenmündung/ von Kallai um 300 Kr. gekauft. Gefunden in Komorn.	U?

140	IX unten 3404: Kreistrundes, rankenartig verziertes durchbrochenes Beschlagstück, oben ein Haken, hinten vier Nietnaegel. Durchm. 0.053. Gefunden in kis-Köszeg. Gekauft von Kállai.	S
141	IX unten 3409: Kreistrunder Spiegel aus Weismetall. Die concave Seite durch ein System mit dem Zirkel hergestellter Kreisbogen geschmückt. Gefunden in Dunapentele. Gekauft von Kállai um 100 Kr.	U?
142	Acquisitions- Journal 1907. Nr. 11 /Br. 3080/: Statuette eines Gladiators mit Fechtschiene am linken Arm, Schurz, der rechte Arm erhoben. Die Füße abgebrochen. Höhe 0.083. Gekauft von den Gebr. A. Egger um 120 Kr. Provenienz angeblich Ungarn XV 1333	U?
GLAS und MOSAIKEN		
143	Inv. Glas XI.A 107, 606-623: XIX unten 107: Randteil einer weiten, dünnen Schale. Czeke 1856. Jetzt mit Nr. 116 und den unter dieser Nummer genannten Fragmenten zu einer Schale zusammengesetzt.	C
144	XVII und XX unten XI B. 606-623: Knöpfe, unten flach, oben etwas convex, aus blaueulichen oder grünlichem, opal. Glase. Czeke 1856.	C
145	Inv. Glas Nr. XI.A. 149: Flaeschen mit langem Halse. Steinamanger. XIX unten	U
146	Nachtrag 1882 Nr. 112 /Glas 880/: Antike Glasarbeit. Hercules den Cerberus baendigend. Camaeabdruck weiss auf violett. 2.1 cm Gef. In Várhely. Gekauft von Pr.Torma in Budapest um 10 Fl. XVII 11	R?
147	II unten Acquisit. Journ. 1887 Nr. 74 /Glas 903/: Glaskanne mit Henkel und Spiralreifen. 0.17 h. Ószöny. Gekauft um 100 ö. Fl. Mit den Bronzen Nr. 2713 ff d. Jahres. Übersicht 1921. Saal XIV. Schr. XX, 94.	U?
148	Acquisit. Jour. 1889, Nr. 28 /XI. Glas 914/: Glasfragment aus weissem Glase /0.066 h./ iLLYR. Aus Brigetio. Übersicht 1921. Saal XIV, Schr. XX, 94. XX 94	U?
149	Acquisit. Journ. 1897, Nr. ? /XI. Glas 950/: Glasfragment in Form eines Tierkopfes /Maus/. Ószöny. XIX unten	U?
ANTIKE PRETIOSEN		
150	Inv. Ant. Pret. Nr. 28. Kanne in Form einer Teekanne mit Weinblaettern in Relief. Krystall. Aus Stücken zusammengesetzt. Gef. Zalathna, Siebenbürgen. XIX unten	R
151	Inv. Ant. Pret. Nr. 128: Armband aus 12 kugeligen Anthracitperlen. Aus Losonc. XXI 15	C
152	Acquisit. Jour. 1906, Nr. 90 /X. 163 /. Teil eines Bernsteingefaesses aus mehreren Fragmenten zusammengestellt mit dem Relief einer bacchischen Scene: Satyr, sitzender Maenad, Knabe, Panther, ein Weinstock, auf den ein zweiter Knabe geklettert ist. Höhe 0.135. Soll aus Brigetio stammen. Gekauft von Voetter. XXII	U?

153	<p>Acquisit. Journ. 1912, 49-59 /X. 168-178/ XXI 91-99 168: Bernsteingruppe: Eros auf einer geflochtenen Ciste sitzend, haelt einem Hündchen spielend eine Traube vor, Höhe 0.0055; mehrfach gekittet. 169: Bernstein-Statuette des Telephoros. Höhe 0.065 170: Bernsteinring, darauf ein sich duckender Hase. Höhe 0.037. 171: Fingerring aus Bernstein. Die Einlage ist ausgefallen. Höhe 0.03. 172: Pelikenförmiger Flacon aus Bernstein mit zwei Ösen, Höhe 0.055 173: Spindelartiger Gegenstand aus 17 Gliedern bestehend, die auf einen Bronzedraht gesteckt sind. L. 0.21- 174: Haarkamm aus Bernstein, die mesiten Zaehne ausgebrochen. 0.06 175: Spiegelgriff mit schraubengangförmiger Verzierung 176: Fingerring aus Bernstein. Höhe 0.025 177: Fingerring aus Bernstein, gebrochen. Höhe 0.02 178: Knopf aus Bernstein.Durchm. 0.022.</p> <p>Angeführte Gegenstaende wurden saemtlich v Franz Storno in ödenburg am 24. Juni d. Jahres um 5000 K. gekauft. Publiert Forrer: Reallexicon: S. u, Bernstein.</p>	
154	<p>Inv. Ant.Pret X. 48 1 Stück Bernstein Muschel aus Steinamanger. Übersicht 1921.Saal XIV. Schr. XXI, Nr. 81. XXI 81</p>	U
	TOREUTISCHE ARBEITEN	
155	<p>b/GOLD Inv. Tor.Arb. VII.b.134-136, 301-302. VII.a. 257. II 284 VII.b.134: Halsring glatt, die Enden verjüngt, an einem derselben ein Knopf, am anderen ein Ring.</p>	S
156	II 285, 286 VII.b.135-136: Zwei Ohrgehaenge.	S
157	II 283 VII.b.301-302: Bügelhaften	S
158	<p>II unten VII.a.257: Ovale schüsselförmige Platte aus Silberblech, mit einer Palmette geschmückt. Aus Starcova (südlich Pancsova) Siehe Fundangaben: Kenner: Beitraege IX. S. 209.</p>	S.
159	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 202. V unten Geriefter Ring; von Bardócz, 1859. Siehe Rubrik: Naturhist. Museum, Funde aus der Bronzezeit, S. 11. Sacken-Kenner S. 349, Nr. 133.</p>	R
160	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.174: Goldbarrenkette aus Todesd. III unten Blasgold aus 14 ringförmig gebogenen vierkantigen Barren bestehend. Ad Inv. VII. 174 / Fundangaben: Kenner: Beitraege 1859/61. XXIV. Bd. S. 138: „Todesd /Klein-Várhely oder Gredist/ Maj 1859: Ein Landmann fand beim Ackern eines Maisfeldes eine goldene Kette von 14 Gliedern, die an der Pflugschar haengen blieb. Das goldene Objekt wurde vom k. k. Münz- und Antikenkabinet requiriert um 1900 ö. Fl.“</p>	R
161	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr.1, 83-88, 112-113, 146 – 160, 161 – 166. II 290-332 Goldschatz von Szilágysomlyó, gef. 1797</p>	R

162	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 50 /Sacken-Kenner: S. 345, Nr. 42/ III unten „Vierkantiger Armring mit gekerbten Raendern, die Enden in Spiralen ausgehend, die mit eingravierten Spirallinien geziert sind. Gefunden bei Szilágysomlyó, Siebenbürgen i. J. 1855“ Ad Inv. VII.B. 49/?/ Fundangaben: Seidl, V. Beitrage S. 85: 1855. Szilágysomlyó. Andreas Kenderesi fand in Akos b. Somló einen Armring. „Obiges interessantes Schmuckstück wurde mit a. h. Entschliessung Sr. k. k. Apost. Majestaet ddo Ischl, 29. Sept. 1855 dem k. k. Münz- und Antikenkabinette zur Aufbewahrung übergeben und dem Finder eine entsprechende Vergütung zuerkannt“</p>	R
163	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 15 /Sacken-Kenner. S. 342. Nr. 15/ R II 471 „Ohrgehaenge mit polígnomen Knopf; Füllung ausgefallen“, Sacken-Kenner a.a.O.: „Gefunden bei Klein-Schelken in Siebnbürgen.“</p>	
164	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 178-180: III unten 178: Vier Goldringe aus Wulnoi 1831 II 228 179-180: Anhaengsel, kegelförmig und kleiner Fingerring aus Goldblech. Reussmarkt, Siebenbürgen 1859. /S. noch Sacken-Kenner S. 349, Nr. 111 u. 112/ Ad Inv. VII.b. 178-180: Fundangaben: Kenner: Beiträge 1856-58, XV. Bd. Archivs, S. 174. „Anhaengsel aus Goldblech hohl, oben ist ein canneliertes Öhr, an den Seiten je zwei Löcher angebracht, auf der aeusseren Flaeche ist es mit drei Ringen aus feinem Golddraht über- wunden. Kunstloser Fingerring aus Goldblech.“ /s. noch Vier Torgefaesse unter „Keramische Monumente“/ Diese Fundobjekte kamen in das k. k. Münz- und Antikenkabinet.</p>	R
165	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 38, 199-200: II unten 38: Streithammer mit schneidigem mondförmigen Rückenteil u. Schaftloch. II unten 199: Sechs kleine Scheiben und ein Bruchstück einer solchen mit gepressten Buckelornamenten und Löchern zum Aufnaehen, II unten 200: Rundes, gebrochenes Blech mit gepresstem Bandornament. Czófalva, 1840.</p>	R
166	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 206-210. III unten 206: Barrenring, vierkantig aus Blassgold mit verjüngten Enden. 1"8" Durchm. Fejértse 1830. Nicht mehr vorhanden 207: Ring, gerieft mit glatten Enden. Ebendaher. Abgeschoben V unten 208-210: Drei kleine, geriefte Ringe. /S. Arneth: Monumente Nr. 224-226/</p>	C
167	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 45 /Sacken-Kenner. S. 345, Nr. 38./ III unten „Armband oder Griff, aus einem massiven Bügel mit eingeschlagenen Ornamenten bestehend, die Enden halbmondförmig aufgebogen und graviert.“ /Sacken-Kenner a.a.O.: Gef. Zu Pipe, Siebenbürgen, 1830./</p>	R
168	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b. 52 u. 310 /Sacken-Kenner: S. 345, Nr. 43 und S. 353, Nr. 82/: III unten 52: Armring, bügelförmig mit eingeschnittenen Perlenreihen, an den Enden Pferdeköpfe, Vad.</p>	R
169	<p>II 247 310: Bügelschaft mit Querstange und birnförmigen Knöpfen mit teils durchbrochenen, teils niellierten Laubzügen und Perlenstaeben geschmückt, auf der Dornhülse in Niello IVLIANE VIVAS. Der Dorn fehlt. /Arneth: Monumente Nr. 27/</p>	?

170	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 60: II 238-243 Teile eines Goldschmuckes, bestehend aus einem Röhrchen aus Goldblech, 1 Denar des kaisers Trojan in Goldrahmen gefasst, einem glatten ring mit Inschrift: Ut f. Ceseri, einem kegelförmigen Anhaengsel mit Filigran, einem ovalen Goldplatte und 1 kleinen konischen Knopf mit grünem Stein." Aus Alt-Orsova. Ad Inv.Tor:Arb.VII.b.60 / Fundangaben: Kenner: Beitrage 1856/58. XV. Bd. S. 180/„Orsova 1857. /Folgt Beschreibung des Fundes/. Diese Anticaglien wurden vom k.k. Münz-. Und Antikenkabinet angekauft."</p>	R
171	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr.2-11, 14, 28-37, 39-40: Schrank IV 1-22 Goldschatz von NAGY-SZENT-MIKLÓS.</p>	R
172	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 192. III unten Drei kleine kantige Barren und ein geriefter Ring ineinander haengend.</p>	?
173	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 175: III unten Auseinandergebogene Spirale, eine Schlinge bildend, von sehr feinem, in der Mitte gekerbtem Golddraht. Von Alsó-Hangony Ad Inv.Tor:Arb.VII.b.175. Fundangaben: Kenner: Beitrage 1859/61. XV. Bd. S. 118. „Alsó-Hangony, 1859. Kurze Beschreibung des Fundes."</p>	C
174	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 67, 114-117, 306, 355.: C III 30, II 282, 279, 278, 280 Goldschatz von Osztropataka. Gef. 1790.</p>	
175	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b. 307: III 474 Kleiderhafte vorne mit dreieckiger Goldplatte, etc. Aus Nagy:Mihály 1852. Ad Inv.VII.b.307 /Fundangaben: Seidl, Beitrage IV. S. 58:„Im Mai d. J. wurde ein mit Edelsteinen besetzter ö0 Ducaten schwerer Goldschmuck gefunden"</p>	C
176	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 182 u. 228: III unten 182: Golddraht-Spirale, auseinandergebogen, Aus Altsohl, 1839</p>	C
177	<p>II 110 228: Fingerring, massiv, statt des Knopfes ein Golddraht geflecht Aus Altsohl, 1839 falsch Verwechslung mit VII B 43 (II 202) /228 siehe noch: Arneth: Monumente Nr. 223.„Gefunden am 6. juni 1835 /!/ in Altsohl in Ungarn./ /182 siehe noch: Arneth? Monumente Nr. 232:„1839 bei Altsohl in Ungarn gefunden und vom Oberstuhlrichter Gustav v. Schurmann an die k.k. Hofkammer übersendet u. vom Fürsten Lobkowitz aemtlich dem kabinet übergeben.""</p>	C
178	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 24 /Sacken-Kenner: S. 343 Nr. 18/ II 461 Armband aus Golddrahtgeflecht mit Ringelchen an den Enden, durch welche geschoben ein Stift den Verschluss herstellte. /S. Sacken-Kenner a.a.O.: Römisch; gef. In Beczko, im Trentscher Comitat, Ungarn, 1817;/ /S. noch Arneth: Gold- und Silbermonumente Nr. 23./</p>	
179	<p>Inv.Tor:Arb.VII.b.205 /Arneth: Monumente Nr. 281/ II 162 „Ring aus drei Reifen und Kettchen, aus vier Gliedern 4 14/16 Ducaten Gold. Gefunden in Ungarn im Borsoder Comitate zu Ó-Hutta, 1846." Ad Inv. VII.281: Fundangaben: Seidl, Chronik III. S. 27:„Ó-Hutta /Borsoder Comitat/ wurde im April 1846 ein Schatz gefunden: ein goldener Fingerring im Gewichte von 4 Ducaten ein 7/8 Ducaten schweres Goldkettchen."</p>	

180	Inv.Tor:Arb.VII.b.Nr. 249 /Sacken-Kenner S. 351, Nr. 38/ II 161 Fingerring, vorne viereckig mit zwei Zweigen. /S. Sacken Kenner: „Gefunden bei Fünfkirchen in Ungarn mit einer Goldmünze Constantin s. d. Gr. 1857.“/	U
181	Inv.Tor:Arb.VII.b. 59: /Sacken-Kenner S. 346, Nr. 50/ II 458 Schlussglied eines Halsschmuckes, zehn pyramidenförmig übereinandergestellte Blechringe mit a jour gefassten Glasstücken, oben Vogelköpfe mit eingesetzten Augen, seitwärts an den Ringen Anhaengsel in Form von Glöckchen mit Drahtstiftn als Schwensel. Angeblich gefunden auf der Insel Csepel bei Pest.	U?
182	Inv.Tor:Arb.VII.b. Nr. 100-104, 133, 161, 181, 186: II 434-438, 426, 429-433, 427, 428 Goldfund von Czeke, Gefunden i. J. 1856 C Ad Goldfund Czeke /Fundangaben: Kenner: Beitrage 1856/58. S. 144-145-XV. Bd. : „Diese Objekte wurden vom Kabinete um 500 Gulden angekauft.“	
183	Inv.Tor:Arb.VII.b. 61-64: III unten Vier Schalen aus Goldblech mit Henkeln. Nr. 61 glatt und graviert, die andeen gerippt. 3" und 3 ¼" Ducaten Aus Bihar, 1822	R? U?
184	Inv.Tor:Arb.VII.b. 53, III unten „Armring aus breitem Goldblech, die weitgreifenden Enden eingedreht, mit Buckeln und Gravuren geschmückt. Bellye S/S. bei Sacken-Kenner: S. 345. Nr. 49. Fundort: Gef. Zu Bellye, Tolnaer Com. Ungarn 1840./ /S. noch Arneth: Monumente 266: „Gefunden auf der Herrschaft Sr. Kaisl. Hoheit d. Erzherzogs Carl, Bellye in Ungarn, 1840, mit 200 Fl. CM. ersetzt.“/	
185	Inv.Tor:Arb.VII.b. 194 u. 201. III unten 194: Goldplatte, unten rund, oben dreieckig, 4" h. Oben beiderseits je zwei Nietlöcher, darunter eine runde Öffnung zwischen zwei Buckeln. Aus Tisza Szöllös 1840. 201: 4 runde, olivenförmige Knöpfen u. Fragmente eines gerieften Goldblechröhrchens. Ebendaher. /S. Arneth: Monumente Nr. 267-276: „Zehn verschiedene Schmuckgegenstaende aus spiralförmigen Draehten, Goldkörnern und einer durchlöcherten Platte bestehend. 131 4/16 Ducaten in gold. Gefunden zu Tisza-Szöllös im Heveser Comitate 1840. Mit 400 Fl. CM. ersetzt.“/ /S. noch Sacken-Kenner: S. 349, Nr. 126 u. 132./	
186	Inv.Tor:Arb.VII.b.26-27 /Sacken-Kenner S. 343, Nr. 19-20/ „Zwei Ohrgehaenge mit polygomen Knopf mit erhaltener Füllung“ II 460 Sacken-Kenner: Gef. In Alt-Ofen, Ungarn 1836.“/S. noch Arneth: Monumente Nr. 5-6./	
187	Acquisit. Journ. 1890, Nr. 166 /Tor.Arb. Gold 764/ V unten Ohrring, 0.035 cm. An dem Ringe haengt ein Creloque: ein auf einem Pudel reitender Affe mit Schild und Keule, deren haengen einige Perlen zwischen zwei Bernsteinperlen. Aus Güns /Köszeg/ Tausch mit Löwenstein im Werte v. 50 ö. Fl.	U?
188	Acquisit. Journ. 1891-93, Nr. 275, 278 /Tor.Arb. Gold 765, 768/ III 40 765: Kanne mit Henkel, 0.355 hoch, teilweise vergoldet, gewiss nicht antik, sondern türkisch. Anmerkung i. Akte: Ist spaetantik /Kulturkreis n. d. Pontus. Gef. Vor cca. 25 Jahren in Altofen bei Uferbauten. Tausch mit Fraeulen Gabriele von Schröll /100 Fl./	U?

189	II 89 768: Gold Amphora, der Fuss gebrochen, 0.02 hocg. Gef. Bei Rusz am Neusiedlersee. Gekauft.	Ö
190	Acquisit. Journ. 1915, Nr. 264 u. 265 /Inv.Tor.Arb. b 860 u. 861/ V unten 860: Goldring mit oblonger Siegelplatte, die zwei geringelte Schlangen zweigt. Der Reif des Ringes an drei Stellen verziert. Gef. In Dunapentele,, Gekauft v. Kallai um 113 Kr. II 486 861: Goldring in form eines Halbkreises, der in der Mitte von einem Staebchen, das oben in eine Kugel endigt, senkrecht gekreuzt wird. Gef. In Dunapentele. Gekauft von Kallai um 90 Kr.	
	Inv.Tor:Arb.Gold. nr. ?. Die Goldringe von Borsa. Archaeol. Értésítő, 1892, S. 409. Golddraht, 2 Stück, aus dem Bronze-Zeitalter. Gefunden in tokaj in Ungarn. Kunsthst. Sammlungen S. Plastik u. Kunstgewerbe, Depot Nicht bei uns in der Plastik Slg.	
	TOREUTISCHE ARBEITEN	
191	a/SILBER Inv.Tor:Arb.VII.a. 50, 51 /Sacken-Kenner S. 336, Nr. 43, 68/ III unten Zwei Armringe aus geriefen Blechstreifen, an den Enden aufgeschnitten und umgebogen mit Buckeln und Gravierungen versehen. S. Sacken-Kenner a.a.O.: „Gef. In Zombor, Ungarn“	
191	Inv.Tor:Arb.VII.a. 52a-b/?/ /Sacken-Kenner S. 336, Nr. 44-45/ III unten „Gegenglieder einer Schliesse aus gebogenen Staeben bestehend, die mit je fünf Zeilen abstehender Blaetter besetzt sind. Das eine Ende bildet eine Palmette, das andere die Form eines mit Buckeln verkleideten Haefels. Gef. Wie Nr. 43.“ /Sacken-Kenner/	
192	Inv.Tor:Arb.VII.a. 195–217.: Silberfund von Csóra III unten Siehe noch Arneht: Monumente? Nr. 95: „Relief, auf viereckiger Platte zwei Figuren vorstellend /war vergoldet/, silberne Kette, fragment eines Hornes, zwei Fibeln, zwei gewundene Armillae, fragmentierte Fibeln, Amillan Stifte, etc. im ganzen 64 Stücke. 2 Mark 12 5/16 Silber. Gefunden in Czora in Siebenbürgen 1821.“	R
193	Inv.Tor:Arb.VII.a. 36-37 u. 85 /Sacken-Kenner: S. 334, Nr. 30 u. 34, S. 337, Nr. 75 /: III unten 36-37: „Halsringe aus Silberdraehten geflochten, die Enden schlangenförmig.“ Sacken-Kenner: Gef. Zu Márkaszkék in Siebenbürgen /im Krasznaer Comitae/ Ad. Inv. VII.a. 36-37, 85: Fundangaben: Seidl. Chronik I. S. 28. 1845: „Márkaszkék /Ungarn/ 1845. Zwei antike silberne Torques in 7 Bruchstücken.“	R
194	II unten 85: „Schale aus Silberblech getrieben, glatt. Sacken-Kenner: „Wurde zu Márkaszkék, Krasznaer Comit, Siebenbürgen, ausgegraben.“ Gehört zum Fund von Kuczurmare	R

195	<p>Inv.Tor:Arb.VII.a. 226–227, 117 c,d: III unten 226: Halsring aus zwei ineinandergeflochtenen Staeben bestehend, die Enden verjüngt, verhaemert und umgebogen. 4 1/2 „ Durchm. Aus Moroda. Siebenbürgen. N. Ankauf. R</p> <p>III unten 227: Gewundene kleine Torques, die Schlusshaken ineinandergreifend. Aus Marienburg. Siebenbürgen. N. Ankauf.</p> <p>III 45, 46 117 c, d: Löffelförmige Fibeln. Aus Marienburg. Siebenbürgen. /S. noch: Sacken-Kenner: Nachtrag zu S. 338. Nr. 104 c, d./ Ad Inv. VIIa. 226–227, 117c, d: Fundangaben: Kenner:Beitraege 1859/61. XXIV, S. 136: „Marienburg /Pipe/ Kreis Hermannstadt 1859. Armring von Silber, der aus mehreren Windungen besteht. Cabinet kaufte dieses Object von der Finder.“</p>	
196	<p>Inv.Tor:Arb.VII.a. 41 /Sacken-Kenner S. 334, Nr. 35/: III unten „Spiralförmiger Armring in 7 Umgängen.“ Sacken-Kenner: Gefunden bei Marienburg in Siebenbürgen. R</p>	
197	<p>Inv.Tor:Arb.VII.a. 100 /Sacken-Kenner S. 338, Nr. 87/: Saal XIV, Sekr VIII, 721 „Bügelhafte mit geschnittenen vergoldeten Ornamenten, am Rande rundes Kästchen mit roten Glasperlen; das eine Ende ein Schlangenkopf, das andere eine halbrunde Scheibe mit 7 gegliederten Ansaetzen. Dorn fehlt. Sacken-Kenner a.a.O.: 873: Gefunden bei Kleinschelken in Siebenbürgen,“ R</p>	
198	<p>Inv.Tor:Arb.VII.a. 81 /Sacken-Kenner S. 357, Nr. 71/: III unten Inventar: „Ketten aus Silberdraht geflochten, die Enden in Ringe gehängt, an welche auch stiftenförmig Anhängsel gefasst sind. N. Ankauf“ Sacken-Kenner a.a.O.: Nr. 71 „gef. In Héviz Szamos, Siebenbürgen“ R Ad Inv. VII.a. 81: Fundangaben: Kenner: Beitrage 1856/58. XV. Bd. S. 159: „Ohne Angabe näherer Umstände wurde dieser Fund amtlich übermittelt.“ Folgt Beschreibung des Fundes. 1844.</p>	
199	<p>Inv.Tor:Arb.VII.a. 98, 99, 101 /Sacken-Kenner S. 338, Nr. 85, 86, 88/:</p>	
200	<p>III 50, 52, 51 Sacken-Kenner: Bügelhaften ohne Querstangen. Die Bügel aus Silberdraht mit Knoten versehen und auf glatte Blechstreifen aufgesetzt. Gef. Bei Mojgrad am Maguraberg, Siebenbürgen 1855.“ R Ad Inv. VII. 98, 99, 101: Fundangaben: Seidl. Beitrage V. S. 86: „Magura: Auf dem Grafen Ladislaus Andrassy gehörigen Grunde wurden schwere Anticaglien von Silber im Gewichte von 21 Loth gefunden. Die k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler hatte die Güte diese ihr zugegangenen Fundobjecte dem k.k. Münz- und Antikenkabinete zur Ansicht mitzutheilen.“</p>	
201	<p>Inv.Tor:Arb.VII.a. 38 /Sacken-Kenner S. 334, Nr. 31/: III unten „Spiralförmiger Armring in 7 Umgängen aus starkem Silberdraht, die breitgeschlagenen Enden in schwachvergoldete Schlangenköpfe ausgehend. Gefunden bei Szászváros, Siebenbürgen, 1855.“ R</p>	

202	<p>Inv.Tor:Arb.VII.a. 89a /Sacken-Kenner S. 337, Nr. 79/ III unten Sacken-Kenner: „Silberschmuck, bestehend aus zwei Bügelhaften, mehreren Armringen, Ohrgehaengen aus geflochtenem Draht, Spiralen und Schliessen / von Leivringen/ aus Silberblech. Gefunden zu Mediasch, Siebenbürgen 1829.“ Ad Inv. VII.a. 89a: Fundangaben: Arneth. Monumete Nr. 98: „Ein aus 53 Stücken bestehendes Geschmuck der unbedeutendsten Art, meistens gewundener Draht. 9 ¼ Loth Silber. Zu Mediasch in Siebenbürgen gefunden.“</p>	R
203	<p>Inv.Tor:Arb.VII.a. 15-16, 74a, 105, 107-108 /Sacken-Kenner S. 332, Nr. 12-13; S. 336 Nr. 60; S. 338 Nr. 92, 94 u. 95./: III 29, III unten, III 31, II 51, 49, 50 Aus dem Funde von OSZTROPATAKA Gef. Im Jahre 1790.</p>	C
204	<p>Inv.Tor:Arb.VII.a. 167 /Sacken-Kenner S. 339, Nr. 156/ II 46 „Bügelhafte; der Bügel aus einem wellenförmig gebogenen mit sechs Kugeln und einer Gravure geschmückten Blechstreifen bestehend. Gef. Bei Fiume 1856.“ Inv.Tor:Arb.VII.a. 98, 99, 101 /Sacken-Kenner S. 338, Nr. 85, 86, 88/ Inv.Tor:Arb.VII.a. 98, 99, 101 /Sacken-Kenner S. 338, Nr. 85, 86, 88/:</p>	S
205	<p>Inv.Tor:Arb.VII.a. 71 /Sacken-Kenner S. 336, Nr. 58a/ II 40 Beschlaegemedaillon mit ausgeschnittenem Grund, gegossen. Gerüsteter Feldherr zwischen Minerva und Apollo, jener mit Feldzeichen, diese mit Standarte. Angeblich in Ungarn gefunden.</p>	U
206	<p>Inv.Tor:Arb.VII.a. 96 /Sacken-Kenner S. 337, Nr. 83a/ III 33 „Kübel förmiges Gefaess aus starkem Silberblech getrieben, die Henkel in lilienförmigen Ansaetzen beweglich angebracht und mittelst eines abgesonderten Griffes zusammengehalten. Angeblich in Ungarn gefunden“ Inventar VII.a. 96? „Kübel förmiges Gefaess, glatt, die zwei Henkel in lilienförmigen Ohransaetzen beweglich und mittelst gesonderten Stückes zusammengehalten. Durch Tausch“</p>	U
207	<p>Inv.Tor:Arb.VII.a. 46a–h /Sacken-Kenner S. 335, Nr. 40a/ III unten „Zwei gebrochene Stili, 3 Naegel, 1 Schraube, 1 Nadel mit keulenförmigem Knopf und ein schlüsselförmiges Geraet.“ Sacken-Kenner a.a.O.: Stuhlweissenburg. Gekauft 1873.</p>	U?
208	<p>Acquisit. Jour. 1887, Nr. 67 /Tor.Arb.Silber 755/ II 479 Fibula aus Silber in Gestalt eines Vogels. Augen, Flügel, Schwanzfedern und Krallen in Granaten eingelegt, Schnabel und Bauch vergoldet /0.04 hoch/ Aus Ószöny. Durch Bellák mit anderen Bronzen.</p>	U?
209	<p>Acquisit. Jour. 1894, Nr. 31-32 /Tor.Arb. 774–775/ II 22 774: Spatel mit kolbenförmigem Ende, 0.143 lang 775: Bruchstück einer silbernen Schliesse mit der Inschrift: ESCIPE SIAMAS Alle beide aus Ószöny. Tausch mit Oberstl. Voetter</p>	U?
210	<p>Acquisit. Jour. 1915, Nr. 263 /Tor.Arb.VII.a. 859/ Saal XV, Sekr. VIII, 720 Silberfibel mit halbkreisförmiger Scheibe von der fünf Strahlen ausgesehen. Bügel und Rauten: förmiges Stück, darauf zwei Almandineinlagen. Oben vergoldet und in Kerbtechnik geschnitten. Steinamanger. Gekauft von D. Kallai um 100 Kr.</p>	U?

211	Acquisit. Jour. 1911 /Tor.Arb. 831-833 /: III 42 831: Schale mit senkrecht abgesetztem Rande und mittelhohen Fusse, mit einfachen parallelen Linien verziert. III 38 832: Löffel, laenglich, gegen den Stiel hin zugespitzt und beschaedigt III 37 833: Löffel desgleichen. Angeblich bei Orsova gefunden.	R?
212	Acquisit. Jour. 1917. Nr. 23 /VII. a. 867/: Saal XV. IX 882 Silberner Ohrring mit korbformiger Filigranverzierung. Gefunden in Keszthely. Gekauft von D. Kallai um 70 Kr,	
213a	Arneth : Monumente Nr. 76 u. 77: VII A. 221, 222 III a Nr. 76: Ein Ohrgehaenge 1 Loth Silber, 3" lang. Nr. 77: Ein Ohrgehaenge 1 Loth Silber, 3" lang. Alle beide in der Szolnoker Gespannschaft i. J. 1817 gefunden.	U
213	FUNDANGABEN , die sich auf Stücke beziehen, die im Inventar der Antikensammlung nicht auffindbar waren: Seidl I. S. 29: MEHÁDIA: VII B 376 „Im Juni 1841 in den Herkulesbaedern naechst Mehádia ein antiker, 4 13/16 Dukaten schwerer ovaler Goldring gefunden mit einem Stein, in dem ein Pfau vertieft geschnitten ist. Das k. k. Kabinet löste denselben ein“	R
214	Seidl I. S. 25: SÁRKERESZTÚR: VII.A.128 Saal XIV Sekr. IX 23 1843 ein antiker Silberring mit einem Heliotrop, worauf eine tanzende Figur mit einem Strahlendiadem, nebst mehreren wertlosen kleinen Gegenstaenden. Bei gleicher Gelegenheit wurden 829 St. kleinere und grössere Silbermünzen gefunden, welche für das k. k. Kabinet von keinem Interesse waren.	
	Seidl III. S. 27: DEVECSER /Com. Abauj/ Fragment einer Goldstange, hakenförmig gebogen, oben zugerundet, nebst zwei Ringen wie Kettenglieder im Gewichte von 33 1/3 Dukaten, entweder höchst rohe Arbeit, oder was noch wahrscheinlicher ist, kein rtefakt, sondern lediglich zur Verarbeitung vorbereitete Barren. ? nicht bei uns	
215	Seidl III. S. 17: ERLAU /Heveser Com./: VII.A. 185 III unten 1847: eine antike silberne Haarnadel mit einem roten Steine. Geschenk Sr. Excellenz Erzbischof Pyrker.	U?
	Hampel: Alterthümer II. 60-61. Massiver Ring n Wien, k. k. Kabinet /Taf 51, Fif. 5/ ? nicht bei uns	
	Hampel: Alterthümer II. 48. Hofmuseum. Scheibenförmige Fibel Jedoch erhalten. /Taf. 41, Fig 3a./ ? nicht bei uns	

Péter Prohászka:

Was in der Wiener Sammlungen geblieben ist I.
*Angaben zu den österreich-ungarischen Verhandlungen über das gemeinsame
Vermögen der Monarchie*

Im Beitrag wird ein Verzeichnis über jene archäologische und prähistorische Funde veröffentlicht, welche aus dem Gebiet des Ungarischen Königreichs im Laufe des 18. bzw. 19. Jahrhunderts in die k. k. Münz- und Antikensammlung gelangt sind. Das Verzeichniss wurde 1923 im Anlass der Verhandlungen zwischen Ungarn und Österreich über die Kulturgüter zusammengestellt. Nach dem Zerfall der Monarchie liessen sich die Nachfolgerstaaten Verhandlungen über das gemeinsame Vermögen ein. Dabei wurden auch die archivalischen, bibliothekarischen und musealischen Anteile berücksichtigt, worüber sich auch die Friedensverträge von Saint Germain und Trianon auslassen. Die Verhandlungen endeten schliesslich 1932 mit dem Vertrag von Venedig, in dem aber keine im Verzeichniss aufgeführten Objekte angenommen wurden. Dahinter kann man einerseits die abweisende Haltung Österreichs und die falsche ungarische Strategie suchen. Das Verzeichniss ist eine sehr wichtige Quelle über jene Denkmäler, welche sich aus dem Karpatenbecken in der Sammlung des Kunsthistorischen Museums befinden.

Balázs Kata

Műgyűjtő és műértő – Nemes Marcell levelei a firenzei Villa I Tattiban

I.

Az alábbiakban Nemes Marcell a firenzei Villa I Tattiban található három-három, Nicky Marianónak,¹ illetve Bernard Berensonnak írt levelét közlöm eredeti nyelven és fordításban.²

A levelek egyrészt híven tükrözik a gyűjtő és a műértő közti kapcsolat alakulását, különösen a köztük lévő hangnem változását 1923 és 1927 között: felmerülhet a kérdés, hogy Nemesnek Berenson nemzetközi presztízse miatt volt-e szüksége a szakvéleményekre, amelyeket viszont, Berenson kérésére, nem hozhatott nyilvánosságra – gyanítom, hogy pénzügyi okokra visszavezethető.³ Nem egyértelmű az sem, hogy Nemest a Berensonnal való hosszútávú együttműködés elérésének célja vezette-e. Ugyanakkor – ismervé Nemes hasonló „ügyeit” –, különösen a Tiziano-festmény esetében, a szenvedélyes hang és a legendás „rámenősség” a gyűjtemény védelmében az „eredetiséghez”, illetve „sajátkezőséghez” való ragaszkodásnak is köszönhető.

A levelek az 1920-as évek megszokott szakvélemény-kérési és -kiállítási gyakorlatáról is tanúskodnak; ami különösen érdekes, az a fotográfia szerepe az attribúciókban. Berenson maga nagyon támogatta a fotográfia használatát, az azonosításokban azonban, a mai ismereteink tükrében, a fotó használata nem mindig vezetett megbízható eredményre.

Sajnos a levelek pandantjai, illetve Berenson szakvéleményei nem állnak rendelkezésünkre, csupán Nemes leveleiből és töredékes, nehezen olvasható jegyzetekből következtethetünk rájuk – hasonlóan a megvalósult és tervezett személyes találkozásaikra, azok időpontjára és körülményeire.

Az alapvető információkat tartalmazó jegyzetekkel ellátott leveleket forrásközlés céljából teszem közzé, abban a reményben, hogy a 16. századi itáliai festészet, a magyar műgyűjtés szakértői és azon érdeklődők, akik a Nemes Marcell egykori gyűjteménye iránti általános, mindinkább élénkülő figyelem hatására fordultak a téma felé, egyaránt találnak bennük hasznos adatokat.⁴

¹ Elisabetta 'Nicky' Mariano (1887–1968) Berenson titkára volt, a settignanói Villa I Tattiban élt. *A Forty years with Berenson*. London, Hamilton, 1966. c. könyv szerzője.

² A szövegben közölt levelek jogtulajdonosa: Biblioteca Berenson, Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies courtesy of the President and Fellows of Harvard College (a levelek közlése a Harvard College munkatársai jóvoltából lehetséges). Köszönetemet fejezem ki a Villa I Tatti–The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies munkatársainak, továbbá Németh Istvánnak, Tátrai Vilmosnak és Tüskés Annának az írás létrejöttéhez, Dobó Gábornak az adatok ellenőrzéséhez, Gerstner Károlynak, Mojzer Annának és Zelliger Erzsébetnek pedig a fordításokhoz nyújtott felbecsülhetetlen segítségükért. A leveleket említi: Tüskés, Anna: *La collezione di dipinti italiani di Marcello de Nemes (1866–1930)*. *Rivista di Studi Ungheresi*, 7. 2008. 59–76.; *El Grecótól Rippl-Rónaiig. Nemes Marcell, a mecénás műgyűjtő*. Kiállítási katalógus. Szerk. Németh István, Radványi Orsolya. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2011.

³ Ld. 6. és 7. jegyzet.

⁴ A Villa I Tatti Fototekájában őrzött, Nemeshez köthető felvételek alapján valószínűsíthető, hogy 1922-ben Nemes már küldött

1. Nemes Marcell levelei a Villa I Tattiban⁵

München den 19 Juli 1923

Sehr verehrter Herr Berenson!

Fräulein Mariano setzte mich in Kenntniss über Ihre freundliche Zusage, mit welcher Sie, verehrter Herr Berenson, meiner Bitte zwecks Begutachtung einer Anzahl meiner Bilder zu willfahren gedenken. Auch nahm ich dankend von Ihren diesbezüglichen Voraussetzungen Kenntniss. Ihren Standpunkt vollauf würdigend, erlaube ich mir Ihnen in der Beilage, ein kleines Verzeichnis jeder Bilder vorzulegen, über die eine schriftliche Bestätigung Ihrer massgebenden Ansicht mir wertvoll wäre.⁶ Auch gebe ich Ihnen hiermit gerne die Versicherung, dass ich Ihr diesbezügliches Schreiben weder im Original, noch in fotografischer Abbildung gemalt aus der Hand geben würde.

Für Ihre diesbezüglichen freundlichen Bemühungen empfangen Sie bitte im Voraus vorläufig auf diesem Wege meinem aufrichtigsten Dank und kann ich Sie auch versichern, dass ich diesem Freundschaftsdienst Ihrerseits stets zu würdigen wissen werde.

Ich verbleibe mit den besten Empfehlungen, verehrter Herr Berenson, Ihr sehr ergebene

Marczell von Nemes

München, 1923. július 19.

Tisztelt Berenson Úr!

Mariano kisasszony kedves soraiban tudatta velem kedvező nyilatkozatát, miszerint Ön, tisztelt Uram, kéresemnek megfelelően, felbecslésük céljából képeim egy részét megtekintené. Köszönettel tudomásul veszem az erre vonatkozó feltételeit is. Az Ön álláspontja teljes mértékben elfogadható, engedje meg tehát, hogy egy mellékletben mindazokról a képekről rövid leírást közöljek, amelyekről az Ön mértékadó szakvéleményét írásban szeretném kérni. Jelen soraim szolgáljanak biztosítékaul annak, hogy az Ön képeimre vonatkozó írását sem eredetiben, sem az arról készült fényképen nem adom ki a kezemből.

Az Ön ilyen irányú szíves fáradozásáért fogadja, kérem, máris legőszintébb köszönetemet, és biztosíthatom arról, hogy ezt a baráti szolgálatát mindig magasra értékelem. Szívélyes üdvözléssel, tisztelt Berenson úr, őszinte híve,

Nemes Marcell

2.

München den 20. Mai 1924, Leopoldstr.⁷

Sehr geehrtes gnaediges Fräulein,

Berensonnak képeket véleményezésre (ld.: Matteo da Gualdo *Madonna gyermekkel* c. művét a 15. század második feléből, melynek hátoldalán a Nemes-gyűjtemény feltüntetése mellett 1922. augusztusi dátum szerepel. Fototeca, C 48)

⁵ A levelek fordítása: Mojzer Anna, Zelliger Erzsébet.

⁶ Kérdés, miért kötelezte magát Nemes ilyen feltételek teljesítésére, anyagi okokból vagy egyéb magyarázata van az ígéretének. Mindenesetre egyértelmű, hogy Nemes Berensontól a gyűjtemény értékének felbecsléséhez kért véleményt, azaz minden bizonnyal piaci szándékok vezették. Ld.: 7. jegyzet. Az említett leírás mibenléte nem világos, nem áll rendelkezésünkre.

⁷ Az erre a levélre adott válasz Nicky Mariano kezétől való német nyelvű vázlata (1924. május 30-i dátummal) megtalálható a Berenson Archívumban. A szöveg nagyon nehezen olvasható, a kiolvasható és értelmezhető részletek alapján ez a magyar nyelvű interpretáció lehetséges: „Nemes úr kérésére Berenson a következő választ adta: elvileg nem örül annak/nem lehet rávenni arra, hogy képekről alkotott ítéletét/véleményét csekk (?) gyanánt kézzől kézre adják”. A szövegben valóban „cheques” fordul elő, és ez megerősíti azt a feltevést, hogy Berenson piaci célokra nem volt hajlandó szakvéleményt adni, félt szövegének esetleges „plagizálásától”.

Wohl sind es zwei Monate her, dass ich Florenz verliess um meine Reise via Rom nach Venedig fortzusetzen. Es wird Sie vielleicht interessieren, dass ich meinen italienischen Aufenthalt nicht erfolglos abgeschlossen habe, sondern in Venedig das schöne pzzo Barbieri am Canal Grande, in der Nähe der Salute-Kirche erwarb.⁸ Ich beabsichtige dasselbe für meine Zwecke demnächst um zu gestalten und sodann jährlich einige Monate dort zu verbringen. Hoffentlich werde ich auch mal das Vergnügen haben Sie dort begrüßen zu können. Ich nehme Bezug auf die freundliche Aufnahme, die mir im Hause des Herr Berenson zu Teil wurde und auch auf seine Bereitwilligkeit, mit einem Gefallen zu erweisen, um von Ihnen, gnaediges Fräulein, eine private Auskunft in folgender Angelegenheit zu erbitten: Anlässlich seines vorjährigen Besuches hier, hatte Mr. Berenson einige meiner Bilder bestimmt, deren schriftliche Bestätigung mir sehr lieb waere.⁹ Nun waere ich für Ihre freundliche Nachricht dankbar, ob ich mein Ansinnen an Mr. Berenson dafür erkenntlich zeigen könnte, Sie werden es wohl verstehen, wenn Ich Sie vorher anfrage, zumal diese Angelegenheit gleichzeitig eine Taktfrage ist und ich Sie keineswegs in einer nicht-üblichen Form einleiten möchte. Darf ich hoffen, Sie im Laufe des bevorstehenden Sommers hier begrüßen zu können? Oder führt Sie Ihr Weg nicht nach Deutschland?

Mit Interesse sehe ich Ihren freundl. Nachrichten entgegen und verbleibe inzwischen mit den herzlichsten Grüßen, Ihr

Marczell von Nemes

1924. május 20. München, Leopoldstrasse

Igen tisztelt nagyságos Kisasszony!

Immáron két hónapja, hogy Firenzét elhagytam, hogy utamat Rómán keresztül Velencében folytassam. Bizonyára érdekelni fogja Önt, hogy olaszországi tartózkodásomat nem eredménytelenül zártam, mert Velencében megvettem a szép Palazzo Barbierit a Canale Grandén a Salute templom közelében. Az a szándékom, hogy a következő útjaimat úgy alakítsam, hogy ezután évente néhány hónapot ott töltsék. Remélhetőleg így abban az örömben is részesülök, hogy Önt ott üdvözölhetem. Arra a barátságos fogadtatásra hivatkozva, amelyben Berenson úr házában részem volt, valamint készségességre, amelyet kérésemre mutatott, egy személyes jellegű felvilágosítást szeretnék kérni Öntől, nagyságos kisasszony, a következő ügyben: a múlt évi látogatása alkalmával Berenson úr néhány képemet meghatározta, és nagyon szeretném, ha ezt írásban is megerősítené.

Igen hálás lennék Önnek, ha lenne szíves és tudatná velem, hogy Berenson úrnál a hozzá fűzött reményeim kedvező fogadtatásra találnának-e. Ön meg fogja érteni, hogy először Önnél érdeklődöm, mert ezúttal csupán tapintatos puhatóldozásról van szó, és semmiképpen nem szeretném Önt kellemetlen helyzetbe hozni.

Remélhetem, hogy az előttünk álló nyáron Önt itt üdvözölhetem? Vagy az útja nem vezet Németország felé? Érdeklődéssel várom az Ön baráti híradását, és maradok szívélyes üdvözléttel az Ön

Nemes Marcellja

3.

München den 21 Juni 24.

Sehr geehrtes gnaediges Fräulein!

⁸ A palota (Palazzo Venier dei Leoni) 1948-ban Peggy Guggenheim tulajdonába került, ma a Peggy Guggenheim-gyűjteménynek ad helyet. Ld. Tüskés 2008. i. m. 59–76.

⁹ Valószínű, hogy a két levél között történt személyes találkozások (Nemes látogatása Berensonnál, illetve Berenson személyes látogatása Nemes gyűjteményében egyértelműen kiderül a szövegből) során ugyanazokat a műveket vizsgálta meg Berenson, amelyekről Nemes az első levélben beszél.

Aus Holland heimgekehrt finde ich Ihre freundliche Zeilen von Monatsersten hier vor. Ich danke für die geschriebene Mitteilungen und für die Bereitwilligkeit Mr.Berenson, die ich selbstredend unter Berücksichtigung seiner ausdrücklichen Wünsche in Anspruch nehmen würde. Da ich morgen abends nach Venedig fahre, möchte ich von dort einem Abstecher nach Florenz machen um M. Berenson um die freundliche Erteilung seines zugesagten Briefes persönlich zu ersuchen.

Ich waere daher Ihnen, mein verehrtes Fräulein für eine Zeile im Grandhotel in Venedig sehr dankbar, ob ich Mr.Berenson in der allernaechstein Zeit dort antreffen kann.

In des Hoffnung Sie bald persönlich begrüßen zu können, verbleibe ich inzwischen, in herzlicher Ergebenheit Ihr

Marcell von Nemes

München, 1924. június 21.

Igen tisztelt nagyságos Kisasszony!

Hollandiából hazatérve kaptam meg e hónap elsején kelt baráti sorait. Köszönöm a benne foglalt híradást, és Berenson úr készségét, amelyet magától értetődően az ő kifejezett kívánságára való tekintettel fogok igénybe venni. Holnap este Velencébe utazom, onnan pedig tennék egy kitérőt Firenzébe Berenson urat felkeresni, hogy abban a megtiszteltetésben részesülhessek, hogy a megígért levelét személyesen vegyem át.

Nagyon hálás lennék Önnek, tisztelt Kisasszony, ha a velencei Grand Hotelbe címezve pár sorban tudatná velem, hogy a közeljövőben találkozhatom-e Firenzében Berenson úrral. Abban a reményben, hogy mielőbb személyesen üdvözölhetem, maradok szívélyes odaadással az Ön

Nemes Marcellje

Verzeichnis/jegyzék¹⁰

Giovanni da Camerino: *Madonna und Kind auf Goldgrund /Madonna és a gyermek arany háttérrel*¹¹

Ugolino Lorenzetti: *Madonna mit Kind, letzteres hält ein Vögelchen in der Hand / Madonna a gyermekkel, az utóbbi egy madárkát tart a kezében*¹²

Fra Angelico: *Anbetung des Kindes / A gyermek imádása*¹³

¹⁰ A jegyzék (amely az 1924. június 21-én kelt levélhez van besorolva az archívumban) hátoldalán Berenson kézírásával nehezen olvasható sorok szerepelnek angol nyelven (a jegyzetek a szakvéleményhez készülhettek, amely nem áll rendelkezésünkre.)

¹¹ Proveniencia: Fürst Erbach Sammlung, Erbach; Nemes gyűjteményéből 1922-ben kiállítva a müncheni Alte Pinakothekban; *Collection Marcell de Nemes*. Amsterdam, W. M. Mensing, 1928. No 11. [továbbiakban: Nemes 1928.]; Nemes Marcell végrendelete, 1930. No 19. (München, Staatsarchiv, 1930/2446.); *Sammlung Marcell von Nemes*. Amsterdam – Berlin – München, Mensing & Sohn (Frederick Muller & Co.) – Paul Cassirer – Hugo Helbing, 1931. No 16. [továbbiakban: Nemes 1931.] A művet Meller Simon vette meg. (Németh István szíves közlése). Ld. még: Németh, István: Dokumente in deutschen Archiven über Marcell von Nemes. *Acta Historiae Artium*, 50. 2009. 179–191.

¹² A Pietro Lorenzetti és Ugolino nevéből összevont Ugolino Lorenzetti mestert (sienai művek egy csoportba rendezésével) lényegében Berenson „vezette be” a művészettörténetbe. Ld.: Millard Meiss: Ugolino Lorenzetti. *The Art Bulletin*, 13. 1931. 376–397. A Villa I Tatti Fototékája szerint egy Duccio iskolájához sorolt mű (Siena, 14. század első fele, 73 x 56 cm) a Madonnát gyermekkel és tengelicével ábrázolja. Mivel a felvétel (Fototeca, S 17) hátoldalán szerepel a Nemes-gyűjtemény, Ugolino Lorenzetti neve kérdőjellel, valószínűsíthető, hogy erről a festményről van szó. A kép hátoldalán szerepel az 1922. augusztusi dátum is, amely szerint a képpel kapcsolatban Nemes többször kérte Berenson véleményét (amennyiben maga a jegyzék nem 1922-ből való).

¹³ Proveniencia: Nemes Marcell végrendelete, 1930. No 17.; Nemes 1931. i. m. No 10. Jelenleg: Abegg-Stiftung, Riggisberg (Németh István szíves közlése).

Fra Angelico: *St. Antonius von den Reichtümern der Welt entfliehend/ Szent Antal elmenekül a világ hívságai elől*¹⁴

Francesco di Gentile da Fabriano: *Grosse Altartafel. Recht: Tobias, links: St. Franciscus/ Nagy oltártábla. Jobbra Tóbiás, balra Szent Ferenc*¹⁵

Francesco Bembo: *Zwei Flügel einer Altartafel. Stifter und Stifterin mit Heiligen/Oltár két szárnya: donátorok szentekkel*

4.

Am 19. Juli 1924. München

Sehr geehrtes gnaediges Fräulein!

Gestern abend aus Paris heimgekehrt, fand ich Ihre freundlichen Zeilen vom 26 Juni hier vor, die Sie mich nach Venedig adressiert haben. Ich bin leider vor Eintreffen derselben bereits von dort nach Paris gefahren und die nachträglich ein gelaufene Post wurde vom Hotel aus direkt an meine Münchner-Adresse gesandt. Es thut mir aufrichtig leid, für schreiben, vofür ich Ihnen bestens danke, nicht rechtzeitig in die Hände bekommen zu haben, weil, wenn auch Mr. Berenson nur fraglich zu Hause gewesen wäre, ich trotzdem auf's Gerade wohl einen Abstecher nach Florenz gemacht hätte. So bleibt mir nichts Anderes übrig, als auf schriftlichen Wege seine freundliche Zusage in Anspruch zu nehmen, in dem, ich beiliegend, das kleine Verzeichnis der Bilder zuschicke, sowie einen Brief, in welchem ich seine Bedingungen für mich bindend erkläre.¹⁶ Indem ich hoffe, Sie recht bald persönlich begrüßen zu können, danke ich für Ihre freundlichen Bemühungen und verbleibe mit den herzlichsten Grüßen, Ihr

Marzell von Nemes

München, 1924. július 19.

Mélyen tisztelt nagyságos Kisasszony!

Tegnap este Párizsból hazatérve itt találtam június 26-án kelt kedves sorait, amelyeket Ön Velen-cébe címzett. A levél kézbesítése előtt sajnos én már elutaztam Párizsba, a szálloda pedig gyorsostán egyenesen müncheni címemre továbbította. Igazán sajnálom, hogy nem kaptam meg időben az írását, amelyet nagyon köszönök, mert ha még csak halvány lehetősége is felmerült volna annak, hogy Berenson úr otthon tartózkodik, mindenképpen tettem volna egy kitérőt Firenze felé.

¹⁴ Remete Szent Antal egy kolostorba menekül (Berenson úgy emlékezett, hogy a művet Nemes Marcell gyűjteményében látta, lásd Berenson 1930. augusztus 11-én, Percy Strausnak, a houstoni múzeum igazgatójának írt levele in: Carolyne C. Wilson: *Italian paintings XIV–XVI centuries in the Museum of Fine Arts*. Houston, Museum of Fine Arts, 1996. 407.) (Németh István szíves közlése.) Jelenleg a Museum of Fine Arts, Houston gyűjteményében, Inv. nr. 44.550.

¹⁵ A Villa I Tatti Fotótárának tanúsága szerint valószínűsíthető, hogy ez az a mű, amelyet Berenson az *Italian Painters of the Renaissance. Florentine School*. London, Phaidon, 1956. c. kötetben firenzei mestertől valónak attribuíált és 1420–1465 közé datált. Németh István szíves közlése szerint a Giovanni da Piemonte neve alatt számon tartott mű 1924 táján biztosan Nemes gyűjteményében volt. A műről (fa, 157 x 138 cm) több felvétel (Fototeca, F 392 szám alatt) is létezik, ezek közül kettő hátoldalán szerepel Nemes gyűjteményének megnevezése, az egyiken egyenesen a Gentile da Fabriano megnevezéssel, a másik felvétel hátoldalán pedig a kép Pollaiuoloval való kapcsolata (Berenson felvétele: „With Uti but close to Botticini and suggested by Pollaiuolo” and Evangelista da Pian di Meleto?? Inspired by Pollaiuolo”). A felvételeken olvasható feljegyzések, valamint Németh István szíves közlése szerint a Nemes-gyűjtemény 1928-as amszterdami aukciója (Nemes 1928. i. m. No. 17) után letétként az amszterdami Rijksmuseumba került (a hátoldalon szereplő megjegyzés szerint: Listed Florentine 1420–1465, Tobias and the Angel, between Baldovinetti and Bartolomeo della Gatta), majd a Villa I Tatti Fototékában őrzött felvételen szereplő feljegyzések szerint a Christie's aukcióján szerepelt 1984. december 11-én.

¹⁶ Elképzelhető, hogy a levélben említett jegyzék a 3. levél után sorolt műtárgylista. A kötelezvény nem áll rendelkezésünkre.

Így nem maradt más hátra, mint az, hogy írásban kérjem szívélyes ígérete beváltását. Ezért csatolva küldöm a képek listáját, valamint egy levelet, amelyben magamra nézve kötelezőnek ismerem el a feltételeit. Egyúttal remélem, hogy nemsokára személyesen is üdvözölhetem Öt, köszönöm az Ön kedves fáradozásait. Maradok szívélyes üdvözlettel az Ön

Nemes Marcellja

5.

23. Sept. 1924 . München¹⁷

Hochverehrter Herr Berenson,

Für Ihr freundliches Schreiben, das ich bereits vor Monatsfrist erzielt, schulde ich Ihnen meinen besten Dank. Dass ich damit bis heute zögerte, hatte meine Absicht zur Ursache, eine neuerliche Italienreise mit Ihrem Besuch zu verknüpfen und bei dieser Gelegenheit Ihnen meinen Dank persönlich aussprechen zu können. Nun ist leider der Sommer verstrichen, ohne mein Vorhaben verwirklichen zu können und so bleibt mir nicht anderes übrig, als Ihre mir erwiesene Freundlichkeit mit einer schriftlichen Danksage zu quittieren.

Ihre Ansicht über meine Bilder interessierte mich sehr, bedauere nur, dass dieselbe nicht in vollem Masse Ihrem ersten, bei mir gewonnenen und mir mitgeteilten Eindruck entsprach. Allerdings liegt Ihr Hierweilen zu weit zurück und ich verstehe es, wenn Sie im Urteil auf Grund der vorliegenden Photographien die grösste Vorsicht walten lassen. Ich hoffe jedoch, dass es sich mir in nicht all zu ferner Zukunft Gelegenheit bieten wird, Ihnen die Bilder, an die Sie sich nur verschleiert erinnern, dürften, namentlich aber den *Franziscus* von Fra Angelico,¹⁸ nochmals zu zeigen, um dann darüber Ihr endgültiges Urteil zu hören bekommen. Mit dieser Hoffnung ist natürlich auch der Wunsch engstens verknüpft, Sie baldingst als meinem Gast hier begrüßen zu können und verbleibe inzwischen, sehr geehrter Herr Berenson mit den besten Empfehlungen auch an Mrs. Berenson,¹⁹ Ihr sehr ergebener,

Marczell von Nemes

Szeptember 23. 1924. München

Mélyen tisztelt Berenson Úr!

Az Ön baráti írásáért, amelyet már vagy egy hónapja megkaptam, fogadja hálás köszönetemet. Hogy mindez mégis máig halogatódott, annak az az oka, hogy szándékomban állt egy újabb olaszországi utazás, amelyet az Ön meglátogatásával szerettem volna összekapcsolni, hogy ezt az alkalmat ragadjam meg köszönetem személyes kifejezésére. Nos, sajnos a nyár elmúlt, anélkül, hogy szándékomat megvalósíthattam volna. Így nem maradt számomra más lehetőség, mint hogy az Ön irányomban tanúsított barátságát írásbeli köszönettel egyenlítssem ki. Az Ön véleménye a képeimről nagyon érdekelt engem, csak azt sajnálom, hogy ez nem teljes mértékben egyezik meg az Ön első, a nálam nyert és velem közölt benyomásának. Mindenesetre az Ön itt-tartózkodása óta sok idő telt el, és megértem, hogy a rendelkezésére álló fényképek alapján Ön az ítéletalkotásban a legnagyobb óvatosságot tanúsítja. Mindazonáltal remélem, hogy a nem túl távoli jövőben alkalom kínálkozik arra, hogy Önnek a képeket, amelyekre Ön csak homályosan emlékszik, nevezetesen Fra Angelico *Szent Ferencét*, még egyszer megmutathassam, hogy azután erről az Ön

¹⁷ Hátoldalon kézírással: Nemes.

¹⁸ A Museum of Art, Philadelphia gyűjteményében (John Graver Johnson-gyűjtemény). Berenson említi: *Catalogue of the John G. Johnson Collections of Paintings and Some Art Objects*. Philadelphia, G. Johnson, 1914. 10–11., No. 64. 1445–1450. Eredetileg egy Szent Miklós és Ferenc-ábrázolás közt elhelyezkedő keresztrefeszítésről származik (San Niccolo del Ceppo, Firenze).

¹⁹ Mary Berenson (1864–1944). Bernard Berenson felesége és szerzőtársa, művészettörténész.

végleges ítéletét meghallgassam. Ehhez a reményhez természetesen az az óhaj is társul, hogy Önt a lehető legrövidebb időn belül vendégemként itt üdvözölhessem, így maradok eközben igen tisztelt Berenson úr, tiszteletteljes jókívánságokkal Berenson asszonynak is őszinte híve,

Nemes Marcell

6.

20. Aug. 1927 München²⁰

Sehr geehrter Herr Berenson!

Ich nehme höflich Bezug auf die Angelegenheit des Tizian-Bildes „La Maitresse du Titien“, das ich Ihnen vor einigen, Wochen auf initiative des Mr. Bache²¹ in Berlin vorführen liess. Zu meinem grössten Bedauern haben Sie dem Meister das Bild abgesprochen. Ich vermute jedoch, dass die Ihnen zur Verfügung stehende Zeit etwas zu kurz war, um das Bild ganz eingehend prüfen zu können oder vielleicht waren die lichtverhältnisse des Zimmers, worin das Bild sich befand, nicht günstig, Möglicherweise ist Ihr damaliges Urteil, auch darauf zurückzuführen, dass Sie an jenem Tage nicht ganz disponiert waren, wie das bei künstlerischen Menschen vorkommt; jedenfalls möchte ich Sie höflichst bitten Ihr endgültiges Urteil nicht früher auszusprechen, als bis Sie das Bild nach einmal einer gründlichen Besichtigung unterzogen haben. Erweisen Sie mir bitte diese Gefälligkeit!

Ich bitte Sie mich recht zu verstehen. Ich verlange von Ihnen keine Attestation und gar keine Empfehlungen, sondern nur die Gefälligkeit – auch im Interesse der Kunstgeschichte und der Tatsache, dass es sich hier wirklich um ein überaus interessantes und wichtiges Werk handelt – dass Sie das Bild nochmals prüfen mögen.

Von den Vielen, die das Bild inzwischen bei mir gesehen haben und worunter Leute sind, die sich mit Tizian sehr eingehend beschäftigt haben, befindet sich nicht ein Einziger, der das Bild dem Meister abgesprochen hätte, sondern Alle sind sich darüber einig, dass es sich hier um ein bedeutendes Werk Tizians aus der frühen Zeit zwischen 1512 u. 1516 handelt. Schliesslich ist doch auch zu berücksichtigen, dass ich selbst mich mit diesen Dingen beschäftige und namentlich das venezianische Schule stets mein höchstes Interesse gewidmet habe.

Es würde mich, sehr geehrtes H. B., sehr freuen, wenn Ihr Weg Sie im Laufe des Sommers oder Herbstes über München führen würde, damit ich Ihnen das Bild und auch noch andere Sachen zeigen kann.

In Erwartung Ihrer Rückäusserung begrüsse ich Sie bestens als Ihr

Marczell von Nemes

München, 1927. augusztus 20.

Igen tisztelt Berenson Úr!

Tisztelettel hivatkozom a „La Maitresse du Titien“ Tiziano kép ügyére, amelyet néhány héttel ezelőtt Bache úr kezdeményezésére Berlinben bemutathattam Önnek.

Legnagyobb sajnálatomra nem a mester műveként ismerte el ezt a képet. Feltételezem, hogy a rendelkezésére álló idő túl rövid volt ahhoz, hogy a képet alaposan megvizsgálja, vagy esetleg a szoba – amelyben a kép található – fényviszonyai voltak rosszak. Valószínűleg az akkori ítélete

²⁰ A levél hátoldalán Berenson saját kezű feljegyzése: With School of Titian With Nemes version of Titian Laura Dianti, Louvre.

²¹ Jules S. Bache nagyon jelentős New York-i bankár és műgyűjtő volt, annak a Joseph Duveennek vevője, akinek Berenson dolgozott évtizedeken át, 1912-től 1937-ig (és akivel kapcsolata éppen egy Tiziano-attribúció miatt romlott meg). Ld. Nemes és Duveen üzleti kapcsolatáról is: Radványi Orsolya: Joseph Duveen – a régiségkereskedők fejedelme. *Artmagazin*, 7, 2009, 4. 34–38.

arra is visszavezethető, hogy azon a napon nem volt elég diszponált, ami a művészembereknél előfordul. Kérem, hogy a végleges döntést addig ne hozza meg, amíg a képet még egyszer alaposan meg nem vizsgálta.

Tegye meg kérem ezt a szívességet nekem! Kérem, ne értsen félre! Nem szakmai tanúsítványt kérek Öntől, nem is írásbeli bizonylatot, hanem csak egy szívességet – mindezt a művésztörténet érdekében, és azért, mert itt valóban egy rendkívül érdekes és fontos alkotásról van szó – ezért kérem Önt, hogy a képet még egyszer vizsgálja meg. A sok (szakértőből), akik már látták a képet nálam, közülük többen olyanok, akik nagyon is behatóan foglalkoztak Tizianóval, egy sem vonta kétségbe, hogy a mesteré a kép, mindenki egyetért abban, hogy ez Tiziano életművének korai szakaszából (1512 és 1516 között) való.

Végül azt is figyelembe kell venni, hogy én magam is ezekkel a dolgokkal foglalkozom, és mindig nagy figyelmet fordítottam a velencei iskolára.

Tisztelt Berenson úr, nagyon örülnék, ha a nyár vagy az ősz folyamán útja München felé vezetne, hogy megmutathassam Önnek a képet és még egyebeket.

Viszontválaszára várva szívélyesen üdvözlözi az Ön

Nemes Marcellje

A levélhez csatolt függelék²²

Tizian – La Maîtresse du Titien / Tiziano – Tiziano kedvese²³

Toile/ Vászón: 89x71 cm

Collection de la Reine Christina de Suede, jusqu'à sa mort en 1689

Josqu'au Cardinal Azzolini

Josqu'au Marquis Pompeo Azzolini, neveu du prècède

Josqu'au Prince Livio Odescalchi

Josqu'au Prince Baldessare Odescalchi – Erba

Josqu'au Duc d'Orlèans (1721)

Josqu'au Banquier Walkens, Broxelles (1790)

Josqu'au Financier Laborde de Mèrèville (1790)

Pendant la Rèvolution française, la tableau est apporté a Londres.

Collection Bryan (1798 ou 1800). Catalogue Bryan No. 25.

Voir le timbre des Ducs d'Orlèans sur le revers du tableau.

Illustré et décrit au Catalogue de la Galèrie Royale, 1786

Gravé par Christian Schlotterbeck, Graveur du Duc de Wuerttemberg (1757–1812)

Illustré dans: „Tizian” par Emil Waldmann, Berlin, 1922. No. 18. Texte p. 217/18.

Mentionné dans: „Tizian Leben und Werke” par Crowe Cavalcaselle. Leipzig. 1877. p. 223.²⁴

²² A tanúsítványok fordítása: Mojzer Anna.

²³ Kézzel melléírva: Nemes. A tanúsítványok szerint a felkért szakértők fotó alapján végezték az azonosítást. A dokumentum pontos évszámmal nem rendelkezik, de a Berensonnak küldött levél szerint 1927 augusztusára már a tanúsítványok mind együtt voltak. Arra vonatkozóan, hogy miért francia nyelvű a dokumentum (német tudósok által adott szakvélemények esetében), nincs adatunk.

²⁴ A kép provenienciája a szöveg szerint: A kép Krisztina svéd királynő gyűjteményében volt annak 1689-ben bekövetkezett haláláig, majd Azzolini kardinális gyűjteményébe, annak unokaöccséhez, ezután az Odescalchi-gyűjteménybe került. Innen 1721-ben az orlèans-i hercegi gyűjteménybe, onnan 1790-ben a brüsszeli Walkens bankárhoz, majd 1790-ben Laborde de Mèrèville-hez. A francia forradalom idején Londonba vitték (Bryan-gyűjtemény, 1789–1800, Cat. Bryan No 25.) Az orlèans-i hercegi gyűjtemény pecsétje található a hátoldalán, a Királyi Galéria katalógusában szerepel (1786), Christian Schlotterbeck metszetével illusztrálva (a württembergi herceg metszője, 1757–1812). Szerepel: Emil Waldmann: *Tizian*. Berlin, Propyläen, 1922. No. 18., megjegyzések 217–218.) és említi Joseph Archer Crowe – Giovanni Battista Cavalcaselle: *Tizian Leben und Werke*. Leipzig, Hirzel, 1877. I. 266-270. (A szerző megjegyzése jegyzetben: 269. A szerzőpáros nem látta a művet.)

Attestations / Tanúsítványok²⁵:**1. Baron Hadeln²⁶**

Le tableau représenté dans cette photographie est une oeuvre originale par Titien, faite à peu près en même temps avec „L'Amour sacré et profane” de la Galeria Borghese (sic!), il est une des plus belles et mieux conservées oeuvres par Titien de cette époque (1512-1516). J'amrai à m'occuper plus amplement de ce très important tableau et je le publierai aussi dans une étude spéciale.

(sig.) *Hadeln*

Hadeln báró

Ezen a fotón látható kép Tiziano eredeti műve, többé-kevésbé a Galeria Borghese (sic!) Égi és földi szerelem című képével egy időben készült, ebből az időszakból (1512-1516) Tiziano egyik leg szebb és legjobb állapotban fennmaradt műve. Szándékomban áll bővebben is foglalkozni ezzel a jelentős művel, egy külön tanulmányt fogok szentelni a képnek.

aláírás: *Hadeln*

2. Dr. Gronau²⁷

Le tableau représenté au revers, dont l'original m'est bien connu, est dans mon opinion une absolument certaine et authentique oeuvre par Titien de l'époque vers 1515, distinguée par la magnificence des couleurs conservées par excellence, et par la beauté de l'impression générale. La valeur en soi-même du tableau est aggrandi par le fait qu'il provient (preuve la gravure de Schlotterbeck) de la fameuse galerie du Duc d'Orléans, qui de son côté remonte à la collection de la Reine Christine de Suede.

(sig.) *Gronau*

Dr. Gronau

A hátoldalon látható kép eredetijét jól ismerem, és véleményem szerint teljesen bizonyos, hogy Tiziano eredeti műve az 1515 körüli időszakból, különösen kitűnik kiváló állapotban fennmaradt csodálatos színkezelése és a kép egészének szépsége miatt. Ezen felül értékét még az a tény is növeli, hogy (Schlotterbeck metszetének tanúsága szerint) az orléans-i herceg híres galériájából származik, amely gyűjtemény meg a maga részéről Krisztina svéd királynő gyűjteményéig vezethető vissza.

aláírás: *Gronau*

3. Dr. Emil Waldmann, Bremen, Directeur der Kunsthalle²⁸

Je déclare par la présente, que le tableau représenté au revers et dont l'original m'est bien connu depuis des années, est d'après ma conviction une oeuvre absolument authentique par Titien. Faite peu de temps après la mort de Giorgione, à peu près 1512-1515, elle représente une oeuvre

²⁵ A Nemes-gyűjteményről szóló írások alapján Nemes gyakran kérte fel Georg Gronaut (1868–1938), Erich von Berchent (1885–1927), Oskar Fischelt (1870–1939), hogy gyűjteményének egyes darabjait publikálják, illetve, hogy szakvéleményt adjanak azokról. Ld.: Tüskés 2008. i. m. 68.

²⁶ Detlev von Hadeln báró (1878–1935) Tiziano rajzairól publikált kötetet 1927-ben.

²⁷ Georg Gronau (1868–1938) Tiziano-szakértő (alapvető műve 1900-ban jelent meg, Georg Gronau: *Tizian*, Berlin, E. Hofman, 1900; illetve a Tiziano születési dátumával kapcsolatos kutatás vezetője), a kasseli Gemäldegalerie igazgatója, hosszú ideig firenzei, majd fiesolei lakos.

²⁸ Emil Waldmann (1880–1945) német művészettörténész. 1922-es könyvében a képet eredeti Tizianóként közli: Waldmann 1922. i. m. 217–218., 18. kép.

principale de cette premiere et grande periode de naturité du Maitre. Le tableau égale la „Flora”²⁹ pur la force pure et lumineuse des couleurs et la main vigoureuse et très différée du maitre. Ou reconnait partout par la conservation excellente, qu'il s'agit ici du premier original, infiniment supérieur au tableau du Louvre en ce qui concerne la qualité artistique. J'ai toujours, meme avant son nettoyage, regardé ce tableau comme l'original par Titien (voir mon livre, Tizian 1922 Berlin. Propyläen-Verlag. Illustration no. 18, et remarques p.p. 217/18). Mais c'est le nettoyage qui a mis à la lumière toute la magnificence de la peinture et du coloris. Le tableau provient de la Galerie d'Orléans et est illustré dans le catalogue de la galerie comme oeuvre par Titien.

(sig.) *Emil Waldmann*

Dr. Emil Waldmann, Bréma, Kunsthalle Igazgatója

Jelen soraimmal kijelentem, hogy a hátoldalon látható kép, melynek eredetijét már évek óta jól ismerem, meggyőződésem szerint Tiziano saját kezű, eredeti műve. Nem sokkal a Giorgione halála utáni időben, 1512–1515 körül készült, és a Mester első, nagy érett korszakának egyik főműve. A festmény egyenértékű a „Florával”, ami a színek erejét és luminozitását, és a mester jó felismerhető erőteljes ecsetvonásait illeti. A kitűnő állapotban megmaradt képről megállapítható, hogy művészi kvalitásai messze felülmúlják a Louvre-beli festményt, ez a kép első, eredeti változata. A magam részéről mindig is, még a letisztítása előtt is, Tiziano saját kezű művének tekintettem (lásd. a könyvem: Tizian, Berlin, 1922, Propyläen-Verlag. 18. sz. kép, és megjegyzések a 217–18. oldalon). Most azonban, a tisztítás után a festés és a színezés teljes pompájában mutatkozik meg. A kép a Galerie d'Orléans-ból származik, és a galéria illusztrált katalógusában Tiziano műveként szerepel.

Aláírás: *Emil Waldmann*

4. *Professeur August L. Mayer*³⁰

Le tableau représenté dans cette photographie, est d'après mon avis une authentique et excellente oeuvre par le Titien, faite vers l'année 1515, avec une affinité stylistique à „L'Amour sacré et profane”. Depuis que je connais ce tableau – qui est identique à celui provenant de la Galerie d'Orléans (sic!) – je n'ai jamais douté que le tableau au Louvre est l'oeuvre d'une époque beaucoup plus avancée, dont il est douteux pour moi si le Titien en sera l'auteur du tout.

(sig.) *August L. Mayer*

August L. Mayer professzor

Az ezen a fotón szereplő festmény véleményem szerint Tiziano saját kezű kiváló műve, melyet 1515 körül festett, stílusában az Égi és földi szerelemmel rokonítható. Mivel jól ismerem ezt a képet – amely azonos a Galerie d'Orléans (sic!)-ból származó festménnyel –, soha nem volt kétségem afelől, hogy a Louvre-beli változat egy későbbi időszakból származik, és annak esetében azt is kétségbe vonom, hogy a teljes festmény Tiziano munkája volna.

Aláírás: *August L. Mayer*

5. *Professeur Oscar Fische*³¹

J'ai examiné avec beaucoup d'exactitude le tableau ici représenté, d'une fille aux cheveux dénoués à laquelle un homme tient un miroir, tandis qu'un miroir connexe au fond rend leur image. Je

²⁹ Flora, 1515 körül, Galleria degli Uffizi, Firenze.

³⁰ August Liebmann Mayer (1885–1944?), elsősorban a spanyol művészet szakértője. 1914-től az Alte Pinakothek munkatársa, 1920-tól a müncheni egyetem tanára, 1933-tól 1943-ig Franciaországban élt, a *Pantheon* c. folyóirat szerkesztője volt.

³¹ Oskar Fischel (1870–1939) itáliai reneszánsz és Raffaello-szakértő. A szóban forgó mű Tizianóról szóló könyvének negyedik kiadásában (1911) szerepel (*Tiziano Vecellio*. Stuttgart, Dt. Verl. Anst., 1911, Klassiker der Kunst 3.). Ld.: *Collección Cambó*. Commissario: Alfonso E. Perez Sanchez, Juan Sureda. Madrid, Museo del Prado, 1990. 306.

suis convaincu que le tableau est, à coté de la fameuse composition identique au Louvre, d'une importance tout à fait indépendante. Les déviations dans le motif des deux personnes, le regard de la fille qui est dirigé différemment vers le miroir, l'attitude de l'homme qui est traité et caractérisé en portrait, le peigne sur la balustrade, tout cela donne la certitude qu'il s'agit ici de l'exemplaire de la fameuse galerie Orléans (sic!), qui a été gravé sur le vieux Catalogue. La richesse dans l'harmonie des vert, blanc, rouge et bleu avec cette chair en fleur et vivant, les nombreux, 'pentimenti', la couche de couleurs qui, quoique détaillé, n'est jamais gravitante, font du tableau un très important exemple du coloris titienescque dans l'édition prochaine du volume 'Tizian' (Klassiker der Kunst).

(sig.) *Oskar Fischel*

Oscar Fischel professzor

Alaposan megvizsgáltam a festményt, mely kibontott hajú fiatal nőt ábrázol, akinek egy férfi tart tükröt, kettőjük képmását meg a háttérben lévő tükör mutatja. Meggyőződésem, hogy a Louvre-ban látható ugyanilyen kompozíciójú híres festmény mellett ez a kép mindenképpen önálló jelentőséggel bír. A két alakon megfigyelhető apró eltérések, a lány tekintete, amely közvetlenül a tükörre szegeződik, a férfi portrészzerűen karakteres ábrázolása, a fésű a balusztrádon, mindez bizonyossá teszi, hogy a híres galerie Orléans (sic!) festményéről van szó, amely metszet-másolatban szerepel a galéria régi katalógusában. A zöldek, fehérek, vörösek és kékek gazdag skálája, a test eleven színezése, a számtalan pentimento, az egymás feletti festékrétegek, bárha részletezően aprólékosak is, nem hatnak nyomasztóan a végeredmény szempontjából, így a Tiziano-féle színkezelés egyik kiemelkedően fontos példájává teszik a képet a Klassiker der Kunst sorozat következő, Tiziano kötetének.

Aláírás: *Prof. Oscar Fischel*

6. *Erich von der Bercken, Alte Pinakothek, Muenchen*³²

Le tableau représenté au revers h. 89 large 71 cm sur toile a été examiné par moi très minutieusement et je suis de l'avis qu'il est hors de doute qu'il s'agit ici d'une tout à fait authentique oeuvre par Titien, très bien conservée, qui est infiniment supérieure à la réplique au Musée du Louvre que l'on peut difficilement reconnaître authentique. La preuve en est entre autre la composition beaucoup plus tendue de notre tableau, le remplissage plus résolu (notez les parties vides dans le tableau du Louvre en haut et à marge à gauche) le regard plus méditatif de la femme, la tête importante de l'homme, le traitement beaucoup plus riche de tous les détails, comme des vêtements etc. La peinture est d'un maître, elle montre p.l. dans les tons blancs et gris qui sont mis largement sur la toile blanche au dessous du bras droit de la femme, l'artiste le préanseau des grands peintres français du du notre siècle, d'un Courbet, Manet et Cézanne. Le tableau qui provient de la Galeria Orléans (anciennement en possession de la Reine Christina de Suede) e été fait à l'époque de 'L'Amour sacré et profane' (1512–15) et peut être regardé come une des plus belles et mieux préservées oeuvres de la peinture vénétienne de ce temps.

(sig.) *Erich von der Berchen*

Erich von der Berchen, Alte Pinakothek, München

A hátoldalon látható 89 cm magas és 71 cm széles vászonra festett képet rendkívül aprólékosan megvizsgáltam, és azon a véleményen vagyok, hogy a kép kétségkívül Tiziano saját kezű, rendkívül jó állapotban megőrzött műve, amely messze felülmúlja a Louvre-ban őrzött replikáját, amit egyébként meglehetősen nehezen lehet eredeti műként értékelni. Ezt bizonyítja egyebek mellett az, hogy ennek a képnek a kompozíciója Louvre-belinél sokkal feszesebb, a képfelület kitöltése sokkal határozottabb (különös tekintettel a Louvre-beli festmény üres részleteire a felső részen és a kép bal

³² Erich von der Berchen (Bercken) az Alte Pinakothek munkatársa. August L. Mayerrel közösen írt könyvük: Berchen-Mayer: *Jacopo Tintoretto*. München, R. Piper, 1923.

oldalán), a nő tekintete itt elgondolkodóbb, a férffej hangsúlyosra formált, a részletek, mint például az öltözetek, gazdagabban formáltak stb. A festmény mester műve, ez mutatkozik meg a fehér vászonra széles ecsetvonásokkal felvitt minden fehérben és szürkében, például a nő jobb karja alatt. A művész századunk nagy francia festőinek előfutára, egy Courbet-é, Manet-é, Cézanne-é. A festmény a Galeria Orléansból (sic!) származik (régebben Krisztina svéd királynő birtokában), az Égi és földi szerelem (1512–15) idejében készülhetett, és az időszak velencei festészetének az egyik legszebb és legjobb állapotban fennmaradt darabjaként tarthatjuk számon.

Aláírás: *Erich von der Berchen*

II.

Az alábbiakban igyekszem összegyűjteni azokat az adatokat, amelyek a „La Maitresse du Titien” Nemes-féle verziójának kutatástörténetéhez tartoznak.

Nemes végrendeletében az alábbi, Tiziano neve alatt előforduló művek találhatók: *Federigo Gonzaga*,³³ *Prokurátor vörösben*,³⁴ *Danae*,³⁵ *Vénusz két ámmorral*.³⁶ Az utolsó levélben sze-



1. kép. Tiziano: Hölgy tükörrel, 1515 körül. Olaj, vászon, 96x76 cm, Párizs, Louvre

³³ Ma a Muscarelle Museum gyűjteményében (Williamsburg, Virginia). Olaj, vászon, 1539–1540. A festmény szerepelt Nemes hagyatéki árverésén 1931. június 16–19. A mai álláspont szerint ez az egyetlen festmény Nemes egykori gyűjteményéből, amely teljes mértékben Tizianónak tulajdonítható.

³⁴ A kép azonos: Jacopo Bassano (Alessandro Ballarin attribúciója): Velencei nemesúr (prokurátor) portréja. Olaj, vászon, 100,4 x 77,5 cm. Proveniencia: londoni magángyűjteményben; Nemes Marcell végrendelete, 1930. No 6., mint Tiziano; Hagyatéki lista 1933. No. 17; Jelenleg: Berlin, Gemäldegalerie, Inv.no. B133. (Németh István szíves közlése).

³⁵ A Danae „prototípusa”, a „Farnese”-Danae (1545–1546) ma a nápolyi Capodimontében található, miután 1947-ben visszaszolgáltatták Olaszországnak Göring egykori gyűjteményéből. Autográf változata II. Fülöpnek készült, és a madridi Pradóban található (1553–1554, Harold E. Wethey: *The paintings of Titian*. Complete ed. London, Phaidon, 1969–1975. III.: 56–58., 81. t.). A bécsi Kunsthistorisches Museumban őrzött, egykor Rudolf császár tulajdonát képező változattal kapcsolatban nincsen szakmai konszenzus Tiziano tényleges közreműködését illetően (Wethey szerint 1555–1560 közt készült műhelymunka, Wethey 1969/1975. i. m. III.: 135–136., 82. t.). A szentpétervári Ermitázsban látható változattal (Wethey szerint 1560-ban készült, Wethey 1969/1975. i. m. III.: 210., 199. t.) kapcsolatban is eltérőek a vélemények: míg Wethey kifejezetten gyenge minőségűnek tartja és követőnek attribuálja, a *Le botteghe di Tiziano* c. kötet (Giorgio Tagliaferro – Bernard Aikema – Matteo Mancini – Andrew John Martin: *Le botteghe di Tiziano*. Firenze, Alinari, 2009.) nagyrészt Tizianónak adja, és egyenesen azt állítja, hogy a pradói és szentpétervári változatok motívumainak keveréséből jött létre a bécsi változat. Ennek a bécsi változatnak derivánsa a Nemes-féle változat (1 40,5 x 1 67,5 cm. Szerepelt Nemes hagyatéki árverésén 1931. június 16–19.), melyet „Tiziano követő”-ként jegyez Wethey (Wethey 1969/1975. i. m. III.: 135–136., 198. t.), aki felhívta a figyelmet arra, hogy Pallucchini 1969-ben már tévesen állította, hogy a festmény korábbi őrzési helyén, Berlinben lenne, amikor 1975-ban már „ismeretlen helyen”-jelzéssel szerepelteti a festményt. A kép szerepelt Nemes hagyatéki árverésén, Berlinbe a Staatliche Museenbe 1936-ban ajándékozással került, majd 1938-ban Joseph Göbbels tulajdonában volt. Úgy tűnik, ezután veszett nyoma, és egyelőre végleg. A *Le botteghe di Tiziano* kötetben a kép úgy szerepel, hogy Göbbelstől a bécsi Kunsthistorisches Museumba került, azaz itt a bécsi változat és a Nemes-változat összemosódott.

³⁶ A washingtoni National Galleryben őrzött saját kezű eredeti (1555 körül) legjobb replikájának tartott Nemes-féle változat (olaj, vászon, 1555 körül) Nemes gyűjteménye után Hitler gyűjteményének részét képezte: az eltervezett linzi múzeum számára vásárolta Steinmeyer, Hitler műtárgyügynöke. A háború végeztével, évtizedes várakozás után 1969-ben a kölni Wallraf-



2. kép. Tiziano műhelye: Hölgy tükörrel, 1515 után.
olaj, vászon, 92x72,5 cm, Barcelona, Museo Nacional
de Arte de Catalunya



3. kép. Tiziano műhelye: Hölgy tükörrel, 1520 körül.
Olaj, vászon, 83x79 cm, Prága, Hradcsin

repló olajfestmény, a *Hölgy tükörrel* a vég-rendelet idején, 1930-ban tehát már egészen biztosan nem volt Nemes tulajdonában. A kép „prototípusa” a francia nyelvű szakvéleményekben felbukkanó Louvre-ban őrzött mű (1. kép),³⁷ amelyhez képest határozzák meg a Nemes–Cambó gyűjteményben található művet (2. kép),³⁸ illetve a prágai Hradcsinban³⁹ megtalált variánst (3. kép) is.

A Berenson-hagyatékban őrzött levél keltezését figyelembe véve és a *Hölgy tükörrel* utóéletét ismerve, a kép Tiziano saját kezű alkotásaként 1927 ősze és 1930 tavasza között került Nemes

Richartz Museumba került, ahol ma is őrzik. Ld.: Wethey 1969/1975. i. m. III.: 201–202., 130. t. és Stephan Poglayen-Neuwall: Titian's Pictures of the Toilet of Venus and their Copies. *Art Bulletin*, 16. 1934. 358–384.

³⁷ A Palazzo Ducale inventáriumában, 1626/7. 1800 kép. „Un quadro dipintovi una donna scarpigliata et ún puto ch’ha una sfera in mano, con cornici adorate, di mano di Titiano, stimato lire 120v.” Abban a lakosztályban „tartotta” Ferdinando Gonzaga, ahol a 78 legszebb nő arcképe volt látható. Az angol királyi gyűjtemény inventáriumában (Abraham van der Doort munkája) 1639–1640-ból a Nő tükörrel ezzel a leírással szerepel: „Done by Parmensius. Item an other Itallion woemans Pictures with her Arme naked dressing herselfe. And a man houlding a Lookeing glass to her Beng done by Parmensius halfe figures Soe bigg as the life Painted upon cloath In an old Some part guilded frame.” Ld.: Wethey 1969/1975. i. m. III.: 162–163., 31. t. – olaj, vászon, 96 x 76 cm, 1515 körül. A Párizsban őrzött saját kezű eredeti ill. a variánsok provenienciáját és történetét lásd Wethey mellett: Cécile Beuzelin: Donna allo specchio: dalla bottega di Tiziano alla collezione del Grand Louvre. *Tiziano a Milano. Donna allo specchio*. A cura di Valeria Merlini, Daniela Storti. Milano, Skira, 2010. 41–45. Jegyzetben közli még: Gonzaga. *La celeste Galeria*. A cura di Raffaella Moselli. Mantova, Palazzo Ducale, 2003. Milano, Skira, 2002. II.: 196–197.; P. Joannides: *Titian to 1518. The Assumption of the Genius*. New Haven – London, Yale University Press, 2001. (főként a prágai képet említi és 1514–1515-re teszi, 258.); Francisco J. Sanchez Cantón: *La colección Cambó. Museu Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona, Col·lecció Cambó*. Barcelona, Alpha, 1955. 71–75.; *Col·lecció Cambó* 1990. i. m. 296–312.; Adolfo Venturi: *Storia dell’arte italiana IX. La pittura del cinquecento parte III*. Milano, L’arte, 1928. 230. még a Párizsban őrzött változattal szemben a Münchenben őrzött, később Nemeshez került változatot tartotta saját kezűnek, Dosso Dossi másolatának tartva azt.

³⁸ Wethey 1969/1975. i. m. III.: 26., 163–164., No 23., 32. t. (eszerint a kép 1906-ban került Nemes birtokába, és 1520 körül készült).

³⁹ Uo., 164–165., 29. t.

Marcelltól a híres barcelonai/Buenos Aires-i Cambó-gyűjteménybe.⁴⁰ A gyűjteményről szóló szövegek alapján nem tudható biztosan, hogy pontosan mikor vásárolta meg a festményt Cambó.⁴¹ A spanyol polgárháború idején súlyos károkat szenvedett, amikor 1936-ban késsel rongálták meg a képen szereplő két alak arcát. 1940-ben Madridban restaurálták a vásznat, amely 1947-ben a barcelonai Museo des Artes Decorativasba került.⁴² Ma a Museo Nacional de Arte de Catalunya-ban van. A festmény, amelynek mérete 92x72,5 cm, 1648-ban a genovai Imperiale gyűjteményben szerepelt, majd 1661 és 1689 között Rómában volt Krisztina svéd királynő gyűjteményében. Az első inventáriumokban Pordenone alkotásaként szerepelt. [Imperiale collection Genova 1661 (89x78 m, 4x3,5 palm, Pordenone, Invent. 1662 no. 172 folio 57 Pordenone. 1689 no. 148 Pordenone)].⁴³

A Cambó gyűjtemény alapos katalógusszövege azt sugallja, hogy a kép esetleg Mantová-ból került Genovába.⁴⁴ Decio Azzolino kardinális lett a tulajdonosa 1689-ben (Róma), majd Pompeo Azzolino kapta meg örökségként (Róma, 1689-1692), ahonnan 1692. január 6-án került az Odescalchi-gyűjteménybe (Róma, 1692 és 1721 között), Tiziano műveként („Nota dei quadri” No 53. Odescalchi Archives: „Tiziano da se stesso ritrattato con la sua femina innamorata vestita al naturale ne’suoi proprii abiti e mezzo spogliata e Tiziano dietro ad essa tiene uno specchio. Opera si suo gusto alto palmi quattro largo tre” ill. Odescalchi-inventárium, Róma 1713 folio 77. No 150. Tiziano). 1721-ben az orléans-i hercegi gyűjteménybe került (Orléans-i herceg 1721-ben folio 3v. No. 1 Tiziano; Coll. Paris 1721-1792; Dubois de Saint Gelais 1727. 470 Couché 1789 pl. VII. Tiziano). Ebből az időből maradt fenn egy metszetszerű másolata, C. J. Schlotterbeck (1757–1811) kezétől (L.A. Bonafous-J. Couché: Galerie du Palais-royal gravée après les tableaux des différentes écoles qui la composent, J. Couché, Paris 1786, in folio vol. II. 21.). Édouard Walkuers-hez került 1790 körül (Párizs), majd 1798. december 20-án Londonban árverésre bocsátották. Mr. Bryan vette meg (Buchanan 1824. I. 113. No. 7.), majd 1804. május 10-én Dircknick Holmfeld tulajdonába került (Koppenhága), ezután a Londonban 1848. április 7-én tartott árverés után E.W. Lake vette meg.⁴⁵ Innen jutott Wilhelm Löwenfeldhez Münchenbe (1880-1906), majd Berlinben Nemes vásárolta meg Tiziano műveként (a Berensonnak írt levél tanúsága szerint Berlinben is tartotta a képet). (A képnek léteznek másolatai: az ohiói Toledóban 1940-ben bukkant fel egy korábban a római Paolini-gyűjteményben őrzött példány, amely ma Münchenben található. Egy másik példány Firenzében bukkant fel 1973-ban.⁴⁶)

A variánsokról gazdag szakirodalom áll rendelkezésre. A legérdekesebb (attribúcióval kapcsolatos) szempont, amit felvetnek, az az autográf variáns/műhelymunka, illetve a sajátkezű alkotás kérdése, illetve mindennek történeti vonatkozásai. A Nemes-verziót, éppúgy, mint a prágai Hradsinban

⁴⁰ Sanchez Cantón 1955. i. m. 71–75.; *Collección Cambó* 1990. i. m. 296–312.

⁴¹ Uo.

⁴² *Collección Cambó* 1990. i. m. 296–312.

⁴³ Ld.: Provenienciával foglalkozó művek listája.

⁴⁴ *Collección Cambó* 1990. i. m. 300.

⁴⁵ Ellis Waterhouse: Queen Christina’s Italian pictures in England. *Queen Christina of Sweden*. Stockholm, The Royal Library, 1966. 372–375.

⁴⁶ Ld.: *Collección Cambó* 1990. i. m. 296–312. és Sanchez Cantón 1955. i. m. 1955. 71–75.

őrzött változatot,⁴⁷ Tiziano-autográfnek tartották korábban: Wethey⁴⁸ a Nemes egykori tulajdonában lévő festmény készülsi idejét 1520-ra teszi, az 1515 körülre datált eredeti után néhány évvel (a nőalak nagyvonalúbb megfogalmazására alapozva). A *Hölgy tükörrel*-festmények kapcsán gyakran merül fel, hogy melyik tartozhatott Van Dyck egykori gyűjteményébe, amely 19 Tiziano-művet őrzött:⁴⁹ a párizsi vagy a prágai (ld. Welthey).

A párizsi képhez képest az egykor Nemes tulajdonába tartozó alkotáson a női arc a sok restaurálás ellenére is láthatóan jóval keményebb formálású. A prágai festmény összességében viszont kétségtelenül keményebben formált kép, mint a Nemes-féle változat. Ennek ellenére a *Le botteghe*

⁴⁷ A 83x79 cm-es mérettel rendelkező prágai olajfestmény készülsi idejét 1520-ban határozta meg a konszenzus. (Ld.: Wethey 1969/1975. i. m. III.: 164–165.). A párizsi és barcelonai változatról ismert, háttérben álló szakállas férfi fiatal, turbános ifjúvá alakul itt, határozottabban hangsúlyozva a „szolga” szerepét. A barcelonai képről ismert fésű szerepel a motívumok között, a hölgy keze kissé eltér a másik képen láthatótól, s minden bizonnyal későbbi ráfestés eredményeként jelennek meg a zöld csúcsfények a hölgy ruháján. A prágai inventárium 1685-ban már említi a képet, és biztos, hogy kibővítették: 1737-ben (No 23.) 140 x 86,5 cm volt a mérete. 1962-ig a prágai várban, egy irodában volt mindaddig észrevétlenül, míg Gottheiner fel nem figyelt rá, és korai Tizianóként attribuíta. A „korai Tiziano” (1512–1515) attribúciót ismételte meg Neumann is, Pallucchini is (Rodolfo Pallucchini: *Tiziano*. Firenze, Sansoni, 1969. 246); Panofsky 1969-ben azonban azt írta, hogy a „Louvre képének nem eredeti másolata” (*Problems in Titian, mostly Iconographic* New York, New York University Press, 1969. 92–93.). Wethey a prágai képpel kapcsolatba hoz további másolatokat is (Wethey 1969/1975. i. m. III.: 164–165.). A képhez hasonlót láthatunk David Teniers II.: Leopold Wilhelm herceg brüsszeli galériája c. képén (Prado, Madrid). A festményen látható kép szabadon kezeli a kompozíciót, eltávolítja az előtérben húzódó parapetet, a fiatal fiú nem visel turbánt. Miután szerepel rajta a Vecellius Venetrix Pixit-felirat (VVP, Wethey 1969/1975. i. m. II.: 56. jegyzet), kihívást jelentett a kutatók számára. Nem tudható, mely változat variánsa lehetett a hercegi gyűjteménybe tartozó kép, az is elképzelhető, hogy egy elkallódott, Tiziano autográf-variáns volt, vagy Teniers invenciója. Wethey szerint a prágai kép Van Dycké volt, az 1644-es inventárium leírásában szerepel, és a „lovagfestő” halála után I. Károly gyűjteményébe került.

⁴⁸ Wethey 1969/1975. i. m. III.: 26., 163–164., No 23., 32. t.

⁴⁹ Ld.: Wethey 1969/1975. i. m. III.: 164–165. Amikor a mantovai herceg, Ferdinando elhatározta, hogy a mantovai gyűjteményből elad néhány művet I. Károly angol királynak (Tiziano és a velencei festészet rajongójának), udvari festőjét, Van Dyckot is megkérte, hogy segítsen felmérni a gyűjteményt, és értéktételeket hozni a művekről. A tárgyalások Daniel Nys kereskedőnek köszönhetően 1625-ben elkezdődtek, és 1627-ben kétszáz egyéb képpel együtt a kérdéses alkotás is Angliába került. Van Dyck gyűjteményében szerepelt egy kép ezzel a leírással: „Una corteggiana con uno specchio et un huomo”. Ebből kiindulva elképzelhető, hogy a király Van Dycknak ajánlotta fel a művet (Beuzelin 2010. i. m. 41–45.), ami aztán a festő 1644-ben bekövetkezett halála után visszakért a királyi gyűjteménybe. Wethey szerint a prágai kép volt Van Dyck tulajdonában, onnan 1644-ben a királyi gyűjteménybe került, míg Jeremy Wood feltevése szerint az eredeti a királyi tulajdona volt, de Parmigianino műveként jegyezve, míg a Van Dyck tulajdonában lévő festmény a ma Prágában őrzött másolat volt. (Willem van Haecht Alessandro Magnó visita l’atelier di Apelle) Ld.: Jeremy Wood: Van Dyck’s ‘Cabinet de Titien’: the contents and dispersal of his collection. *The Burlington Magazine*, 132. 1990. 686–689. A királyi gyűjtemény 1650 és 1653 között véglegesen szétszóródott, és a képleírások alapján azt feltételezhetjük, hogy a kérdéses festmény a Summerset House-ba került, ahol 1650-ből két leírást találunk: „Tytsyans Mrs after ye life. Done by Tytysan” és „A Curtezan houlding a lookeing glass. By Parmigianino”. Az első leíráshoz tartozó képet Murray képkereskedőnek adták el 1653. október 23-án, a második nagy valószínűséggel a ma Párizsban őrzött kép, itt Parmigianinónak tulajdonítva (a van Doort-féle leírásban is szerepelt). Ezt Everard Jabach Párizsban élő német bankár vette meg, aki 500 darabból álló gyűjteménnyel rendelkezett. Kollekcijában a leírás szerint a képet Giorgionének tulajdonította: „Ritratto di una donna, a mezzo busto, che con una mano sostiene i propri capelli, mentre alle sue spalle un uomo sorregge uno specchio, a grandezza naturale, di Giorgione, 15 lire”. Jabach a képet XIV. Lajosnak adta el, a korabeli francia kultúrának a velencei festészet iránti nyitottságát bizonyítva (a Napkirály 1661–1662-ben 150 darab velencei festménnyel bővítette gyűjteményét, Mazzarino gyűjtő 1651-ben bekövetkezett halála után) – a festők között Tiziano a legmegbecsültebbek közé tartozott. Jabach a királynak Tiziano-képeket adott el, a *Levétel a keresztről*, az *Allegoria di Alfonso d’Avalost* és *Hölgy tükörrel*-műveket. Utóbbiról 1683-ban a Le Brun által összeállított jegyzékben ez a leírás szerepel: „Un altro quadro di Tiziano che rappresenta una donna a mezzo busto che si pettina, dipinta su tela, alto 2 piedi e 11 pollici con cornice dorata”. A kép, méretének többszörös méretváltoztatása után, a gyűjteményben maradt, a 18. században többször említik a királyi gyűjtemény leírásaiban.

*di Tiziano*⁵⁰ mégis ezzel a változattal foglalkozik a párizsi, kétségtelenül Tiziano kezétől származó eredeti verziót tárgyalva, míg a Nemes-féle változatot csupán az indexben említi – éppúgy, mint a Tiziano első alkotói korszakával foglalkozó, 2001-es kiadvány.⁵¹ Mindez alapvető kérdésekre mutat az „attribuálási divatok” változásaival kapcsolatban, és a század elején divatos, mindent saját kezű alkotásnak jegyző szemléletmódtól a korabeli piaci szempontokat figyelembe vevő, fragmentumokat is feljegyző szempontrendszerig húzódik, amely a műhelymunkák, saját kezű replikák, illetve másolatok kategóriáinak tengerében igyekszik meghatározni a műveket.

A párizsi és a barcelonai festmény, a Tiziano-műhely gyakorlatát mutatva, a kompozíciót tekintve csupán apró részletekben tér el egymástól, míg a prágai alapvetően a barcelonaira támaszkodik néhány eltéréssel (mint a szakállas férfi fiatal fiúvá „alakítása” a háttérben). A drapéria megjelenítése, a nő ruhájának színe hasonló a párizsi és a barcelonai képen, míg a háttérben szereplő férfi ruhája fekete a barcelonai példányon, a Párizsban őrzött eredetin viszont piros színű. A barcelonai változaton (és ebből következően a prágain is) a kép nézőjét a képen szereplő női főszereplőtől elválasztó mellvéden egy fésű is szerepel a párizsin látható tégely mellett (amely a feltételezések szerint a velencei nők szokítóporát tartalmazta), ezzel is hangsúlyozva azt, hogy fésűlködő, szépítő-kező nőalakot látunk.

A két ábrázolt tükör közül, amelyek az eredeti képen és a két verzió is megtalálhatóak, és amelyek a képpel kapcsolatos ikonográfiai vizsgálatok legfőbb tárgyát képezik, az egyik konvex és kétségtelenül a németalföldi festészetből került át Tiziano eszköztárába (lásd. Van Eyck: *Arnolfini házaspár*, *Szépítőkező nő* – elveszett, 1628-ban Cornelius van der Geest gyűjteményében volt). Érdekesség, hogy 1515 körül Tiziano egykori mestere, Giovanni Bellini készítette el a *Fésűlködő nő* című művét, amelyet ma a bécsi Kunsthistorisches Museum őriz – mindez azt is mutathatja, hogy az északi festészet eszköztára a 16. század elején hogyan vált egyre kedveltebbé Velencében.

A kép tárgyát (ikonográfiájával), illetve az ábrázolt személyek kilétét a stíluskérdésekkel egyenlő mértékben firtatja a szakirodalom. Az „eredeti” saját kezű festmény tárgyát kutató kérdések a verziók interpretációját is meghatározták.

A 'borbélynál' témájú zsánerképtől,⁵² amelyen a háttér férfialakja a borbély-fodrász szerepét tölti be, a vanitas-téma, illetve Prudentia-allegóriák lehetséges ábrázolásáig tartanak az interpretáció lehetőségei.⁵³

Ezzel szemben az első, az ábrázoltak kilétét megfejteni kívánó feltételezések szerint a párizsi, eredeti kép (és így a változatai is, legalábbis a barcelonai) Tizianót saját magát és szeretőjét vagy szerelmét ábrázolta,⁵⁴ de sokáig élt az a hipotézis is, hogy a mantovai herceget, Alfonso d'Esté és szeretőjét, Laura Diantit láthatjuk a képen.⁵⁵ Ez utóbbit az is alátámasztotta, hogy a Louvre-ban őrzött öskép 1523-tól a mantovai udvarban volt található, tehát már nem sokkal azután ott szerepelt, hogy Tiziano és Federigo Gonzaga között létrejött a kapcsolat (kérdés persze, hogy a kép elké-

⁵⁰ Tagliaferro–Aikema–Mancini–Martin 2009. i. m.

⁵¹ Joannides 2001. i. m.

⁵² Mauro Di Vito – Valentina Crifo: Dama al restello. Un soggetto di genere da Tiziano a Caravaggio. *Tiziano a Milan* 2010. i. m. 65–68

⁵³ A festményekkel kapcsolatba hozható művek: Vanitas, Alte Pinakothek, München 1514–1516, Flora, Galleria degli Uffizi, 1515 körül. Az ikonográfiával kapcsolatban alapvető megállapításokat tartalmaz Panofsky 1969. i. m. és Rona Goffen: *Titian's women*. New Haven – London, Yale University Press, 1997. 66–71.

⁵⁴ Ld. a szakvéleményekben és Nemes levelében szereplő „La Maitresse du Titien” elnevezést.

⁵⁵ Berenson jegyzetében (ld. 20. lábjegyzet) is ez köszön vissza. 1951-ben a képről még Laura Dianti portréjaként írtak (*Collección Cambó* 1990. i. m. Reportaje gráfico de la entrevista de Néstor Luján a Joaquín Folch i Torress, publicada en la revista Destino, 20 de enero de 1951, Retrato de Laura Dianti. El legado de Don Francesco Cambo.).

szültét mikorra valószínűsítjük: a konszenzus szerint 1515 körül született).⁵⁶ Könnyen elképzelhető, hogy a kép (népszerű témája miatt a vevők több másolatot/verziót is követelhettek a művésztől) Velencében várt tulajdonosra, míg Tiziano a hercegi udvarnak nem ajándékozta.

Kata Balázs:

The Art Collector and the Connoisseur. The Letters of Marcell Nemes at the Villa I Tatti in Florence

The six letters of Marcell Nemes to Bernard Berenson and Nicky Mariano (at times including notes of Berenson), which are kept at the Villa I Tatti and which can be read in their original German as well as in Hungarian, are significant not only because of their value as sources, but also because they provide noteworthy additional information regarding the relationship between the collector and the connoisseur. Marcell Nemes asked for the expertise of Berenson in connection with some of the pieces in his collection, one of which is a version of the work in the Louvre entitled *Woman with Mirror*. The collision of Berenson's view and the opinions of other significant figures of the time whom Nemes had sought out reveal the historical dimensions of the scholarship on Titian. Taking into consideration the history of this painting, as well as the questions of attribution, and the potential classifications based on its iconographical program, the possibility of a case study emerges, one that reveals the history of the collector's "emancipation" and the evolution of debates regarding attribution in the first years of the century. Hopefully these letters, which contain essential information and annotations, will offer new information to a wide range of scholars, including those interested in 16th century Italian painting, Hungarian art collecting, and the former collection of Marcell Nemes.

⁵⁶ Alessandro Ballarin szerint a Gonzaga gyűjteményben, Mantovában volt 1523-ban. Cicognara (1816) és Ticozzi (1817) ragaszkodott ahhoz, hogy a Laura Dianti-Alfonso d'Este párost ábrázolja, Hourticq szerint Federigo Gonzaga és szeretője, Isabella Boschetti látható rajta. Ld.: Louis Hourticq: *La jeunesse de Titien. Peinture et poésie, la nature, l'amour, la foi. Paris, Hachette, 1919.*

Kerny Terézia

„Kedves Gyula Bátyám!” Csatkai Endre levelei Szentiványi Gyulához (1935–1940) (Válogatás)

Az alább közölt levelezés írójáról, Csatkai Endre (Darufalva, 1896. augusztus 13. – Sopron, 1970. március 12.) művészettörténészről halálának évében a *Soproni Szemlé*ben jelentek meg először méltatások.¹ Születésének századik évfordulóján emlékkötetet adtak ki tiszteletére² és az általa 1970-ig szerkesztett *Soproni Szemlé*ben is tanulmány jelent meg róla.³ 2002-ben Tóth Imre,⁴ legutóbb pedig Galavics Géza idézte fel alakját meleg hangú esszéjében.⁵ Mindezek a tanulmányok fölmentenek egy részletes életrajz közlésétől, csupán széleskörű munkásságának legfontosabb állomásait sorolom fel.

Csatkai Endre 1914-ben iratkozott be a Budapesti Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karára, melyet – különböző okok miatt – csupán 1924-ben fejezhetett be. 1925-ben *Kazinczy és a képzőművészetek* című értekezésével szerzett doktori oklevelet.⁶ Muzeológusi pályáját Kismartonban [Eisenstadt], Wolf Sándor (1871–1946) borkereskedő műgyűjteményében kezdte meg.⁷ Időközben megbízást kapott, hogy Dagobert Frey (1883–1962) bécsi egyetemi tanárral közösen készítsék el az osztrák műemléki topográfia (Dehio) Kismartont és környékét feldolgozó 24. kötetét.⁸ 1932–1937 között három kötetben, magánkiadásban megjelentette Sopron vármegye műemlékeit.⁹ 1932-ben Kismartonban Joseph Haydn-, 1936-ban pedig ugyanott egy Liszt Ferenc-kiállítást rendezett. Az Anschluss után Sopronban telepedett le, majd a város és környéke művelődéstörténetével, műemlékeivel foglalkozott. E témákban számos publikációja jelent meg.

¹ Például: Zádor Anna: Csatkai Endre művészettörténeti munkássága. *Soproni Szemle*, 24. 1970. 1–7.

² *Tanulmányok Csatkai Endre emlékére*. Szerk. Környei Attila, G. Szende Katalin, Budapest, Soproni Múzeum Alapítvány, 1996. (A Soproni Múzeum kiadványai, 2.)

³ Domonkos Ottó: 100 éve született Csatkai Endre. *Soproni Szemle*, 50. 1996. 262–265.

⁴ Tóth Imre: Csatkai Endre. *Magyar Múzeumi Arcképcsarnok. Életrajzok a magyar múzeumügy történetéből*. Főszerk. Bodó Sándor, Viga Gyula. Budapest, Magyar Pulszky Társaság, 2002. 157–158.

⁵ Galavics Géza: Csatkai Endre (1896–1970). „Emberek, és nem frakkok”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény*. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. Budapest, Meridián, 2007. 449–462.

⁶ Csatkai Endre: *Kazinczy és a képzőművészetek*. Az előszót Zádor Anna, az utószót és a képválogatást Rózsa György, a hely és névmutatót Szabó Péter készítette. Szerk. Galavics Géza. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1983.

⁷ Zádor Anna: A kismartoni (Eisenstadt) egykori Wolf-gyűjtemény. *Új Művészet*, 2, 1992, 10. 29–31.; Schlag, Gerald: André Csatkai und das Burgerland. *Tanulmányok Csatkai Endre emlékére* 1996. i. m. 13–15.; Zádor Anna 1. Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 15. No 54. 2008. 148–149.

⁸ *Die Denkmäler des politischen Bezirkes Eisenstadt und die freien Städte Eisenstadt und Rust*. Hrsg. Endre Csatkai, Dagobert Frey. Wien, Benno Filser Verlag, 1932. (Österreichische Kunsttopographie, 24.)

⁹ *Sopron környékének műemlékei – Kunsttopographie der Umgebung von Sopron (Oedenburg)*. Sopron, [szerzői kiadás], 1932.; *Sopron vármegye műemlékei – Kunsttopographie des Soproner (Ödenburger) Komitates* II. sorozat. Sopron, [szerzői kiadás], 1935.; *Sopron vármegye műemlékei* III. sorozat. Sopron, [szerzői kiadás], 1937.

1944-ben munkaszolgálatra hívták be.¹⁰ Kópházánál, a neves Szűz Mária búcsújáróhelynél érte a felszabadulás nagy betegén. A háború befejezése után megbízták a romokban álló Soproni Múzeum újjászervezésével, amely már 1947-ben megnyitotta kapuját a látogatók előtt. A Múzeumot nem csupán tudományos központtá, hanem rangos közművelődési intézménnyé is fejlesztette. 1952-ben tagja lett az MTA Művészettörténeti Állandó Bizottságának. A II. Filozófiai- és Történettudományi Osztályhoz tartozó művészettörténeti munkaközösségek közül a Dercsényi Dezső (1910–1987) vezette Topográfiai Munkaközösségben tevékenykedett.¹¹ Az 1953-ban megjelent, zömmel általa írt *Sopron és környéke műemléki topográfiája* című kötetéért Kossuth-díjban részesült.¹² 1955-től haláláig szerkesztette az 1937-ben Heimler Károly (1877–1954) által alapított *Soproni Szemlét*, ahol egyébként már a kezdetektől a szerkesztőbizottság tagja volt.¹³ 1963-ban vonult nyugalomba. Tanulmányainak száma több százra tehető.¹⁴ Hagyatékának nagy része, könyvtára,

¹⁰ Szita Szabolcs: Csatai Endre munkaszolgálat (1944–1945). *Soproni Szemle*, 38. 1984. 365–366.; Lovas Gyula: A szolnoki vasúti csomópont nehéz hónapjai 1944. június – október. *Tanulmányok Csatai Endre emlékére* 1996. i. m. 339–348.; Szita Szabolcs: A magyar tudomány és szellemi élet mártírjai a Sopron vidéki állásépítésen 1944–1945-ben. Uo., 359–368.

¹¹ Budapest, MTA Levéltára, V. fondcsoport. A Magyar Tudományos Akadémia testülete. II. Filozófiai- és Történettudományok Osztálya. Fond 102. 191–195. doboz. A Művészettörténeti Állandó Bizottság iratai 1950–1970. Az V. fondcsoport tartalmazza az MTA tudományos osztályainak és bizottságainak iratait. Ebben találhatók az 1950-ben alakult, Fülep Lajos elnökletével működő Művészettörténeti Állandó Bizottság (1954-től Főbizottság, majd Művészettörténeti Bizottság) tevékenységére vonatkozó dokumentumok is. Az előzményekhez tartozik, hogy Gerevich Tibor már 1940 márciusában javasolta, hogy az Archaeológiai Bizottság keretében létesüljön egy külön Művészettörténeti Bizottság. Elnök: Gerevich Tibor. Előadó: Lepold Antal. Tagok: Láng Nándor, Mitrovits Gyula, Petrovics Elek, gróf Zichy István, Alföldi András, Divéky Adorján, Domanovszky Sándor, Kelemen Lajos, Nagy Lajos, Varjú Elemér. Meghívott tagok: Csánky Dénes, Csányi Károly, Kapossy János, Lux Kálmán, Mihalik Sándor, Ybl Ervin. Az iratok között a Topográfiai Munkaközösségen kívül további értékes dokumentumok lehetnek főleg a Szépművészeti Múzeum tudományos terveire, az 1965. február 15-től az MTA felügyelete alatt működő Régészeti és Művészettörténeti Társulatra, az Iparművészet-történeti, Régi Magyar, Új Magyar Munkaközösségeire, a Magyar Művészettörténeti Munkaközösség, majd Dokumentációs Központ felállítására, tevékenységére, illetve az 1969. május 1-én megalakult Művészettörténeti Kutató Csoport létrehozására vonatkozóan. A dobozokon belül dossziékban, azon belül évkörök szerint, többé-kevésbé kronológiai sorrendben kutatható az anyag. Az egyes dossziékban található bélyegző, sorszám és pagina nélküli dokumentumok rendezetlenek. Némelyik irat több másolatban és sokszorosításban is megtalálható. A Művészettörténeti Bizottság 1950–1970 között keletkezett iratai többé-kevésbé föllelhetők még egykori tagjainak hagyatékában is (például a Magyar Nemzeti Galéria Adattárának Pogány Ö. Gábor hagyatékában [Ipsz. 24.400/2006] vagy az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet Adattárában).

Irodalom: Fráter Jánosné: *A Magyar Tudományos Akadémia állandó bizottságai. 1854–1949*. Budapest, MTA Könyvtára, 1974.; *Akadémiai Levéltár. Fond és állagjegyzék*. Szerk. Hay Diana. Budapest, MTA, 1998. 7., 11.; *Fülep Lajos levelezése VI. 1951–1960*. Szerk., a jegyzeteket és a mutatókat összeállította: F. Csanak Dóra. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2004. 66.: 1. jegyzet; Sinkó Katalin: Néhány akta 1952–1953-ból. Az MTA és a múzeumok. „*A feledés árja alól új földet hódítok vissza*”. Írások Tímár Árpád tiszteletére. Szerk. Bardoly István, Jurecskó László, Sümegi György. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2009. 259–277.

¹² *Sopron és környéke műemlékei. Győr-Sopron megye műemlékei I.* Írták Csatai Endre et al. Az előszót írta: Fülep Lajos. Szerk. Dercsényi Dezső. Budapest, Akadémiai K., 1953. (Magyarország műemléki topográfiája, 2.) 2. jav. és bőv. kiad. 1956. Csatait 1954. március 15-én tüntették ki Dercsényi Dezsővel együtt, aki a kötet szerkesztéséért kapta a díjat. A harmadik művészettörténetész díjazott Gerevich László (1911–1997), a Budapesti Történeti Múzeum igazgatója volt, aki „a Budapesti Történeti Múzeum fejlesztése, a budavári ásatások vezetése, valamint kiállítás rendezés terén végzett eredményes munkájáért” kapta a kitüntetést. Kossuth díjas tudósaink. *Múzeumi Híradó*, 4, 1954, 2. 54. lap előtt. Az ismertetésre Illés Eszter hívta fel a figyelmet.

¹³ Varga Imréné: Heimler Károly szerepe a Soproni Szemle létrehozásában. *Soproni Szemle*, 59. 2005. 345–348.; Domonkos Ottó: Csatai Endre és a Soproni Szemle. *Soproni Szemle*, 59. 2005. 349–352.

¹⁴ Életművének bibliográfiáját Környei Attila állította össze, részben Csatai Endre saját feljegyzései alapján. Környei Attila: Csatai Endre irodalmi munkássága. *Soproni Szemle*, 25. 1971. 66–75., 145–165.

valamint az egész életében gyűjtött hatalmas cédulaanyaga a magyar műgyűjtés történetéhez, a Soproni Múzeum Helytörténeti Gyűjteményébe került.¹⁵

A címzettről, Szentiványi Gyula (Budapest, 1881. június 7. – Budapest, 1956. május 17.) jogász végzettségű művészeti író és restaurátor munkásságáról jóval kevesebb méltatás született, pedig életműve megérdemelné egyszer a feldolgozást.¹⁶

1897–1903 között különböző budapesti újságok munkatársa, majd Aradon hírlapíró. 1904-től 1907-ig a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium számvevőségének tisztviselője. 1910–1915 között a *Szegedi Híradó* munkatársa. 1915 augusztusától a Múzeumok és Könyvtárak Országos Főfelügyelőségénél tollnok (fogalmazó).¹⁷ 1934-ig a Szépművészeti Múzeum titkára. 1927-ben Barabás Miklósról (1810–1898) írt egy füzetet,¹⁸ de könyvillusztrációkat is készített a húszas években, továbbá az Iparművészeti Iskolában oktatott. 1934-ben jelentette meg Szeremley Miklós (1803–1875) művészetét feldolgozó könyvét;¹⁹ ugyanebben az évben restaurálta az óbudai Szent Péter és Pál plébániatemplom Borromei Szent Károly mellékoltárképét.²⁰ 1929. október 1-ével került a Műemlékek Országos Bizottságához. Kinevezése értelmében egyidejűleg a Szépművészeti Múzeum igazgatója által meghatározott feladatokat is köteles volt ellátni.²¹ Teljes munkakörbe Genthon István (1903–1969) belépésével egy időben, 1935-ben²² került a MOB-nál. Munkássága ettől kezdve több szalon kapcsolódott kollégája pályájához, sőt személyes jó barátságban is álltak egymással.²³ 1935–1942 között a Bizottság titkára, majd címzetes főtítkára²⁴ 1937-ben a székesfehérvári székesegyház főoltárképét restaurálta.²⁵

¹⁵ A hagyaték jelenlegi állapotáról a Soproni Múzeum művészettörténész munkatársa, Kiss Melinda tájékoztatót 2011. december 27-én kelt levelében: „Kedves Teri! Csatkai Endre hagyatéka a Soproni Múzeum Helytörténeti Gyűjteményéhez tartozik, jelenleg a hagyaték dokumentumanyaga (kéziratok, nyomtatványok) a többi anyagtól elkülönítve található, jó pár doboznyi. Tudomásom szerint nyilvántartásba tételesen nem került, tehát leltári számot nem kaptak még és előkeresni – ha megvan a levél – időigényes lenne”.

¹⁶ Rozványiné Tombor Ilona: Szentiványi Gyula (1881–1956). *Művészettörténeti Értesítő*, 5. 1956. 306–307. Hagyatékának egy részét az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet [továbbiakban: MTA BTK MI] Adattárában őrzik. Jelzete: MDK–C–I–010. Tételszám: 2843. 15 köteg, 1 rajztartó + 1 köteg feldolgozatlan irat. Hagyatékában megtalálhatóak a saját tevékenységére vonatkozó lapkivágatok és dokumentumok is. Az anyagról: Pataki Gábor: Szentiványi Gyula művészeti író iratai, vegyes művészlevelek és dokumentumok. *A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézetének Adattára. A fondok jegyzéke és leírása*. Szerk. András Edit, Pataki Gábor. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2000. 14–15.; Zádor Anna I. 2008. i. m. 122–123.

¹⁷ Szentiványi Gyula kinevezése. *Szegedi Napló*, 37. 199., 1915. augusztus 20. 7.; Egy újságíró kinevezése. *A Nap*, 12. 1915. augusztus 20. 5.

¹⁸ *Barabás Miklós művészete*. Budapest, Amicus, 1927. (Magyar művészeti könyvtár) Kézirata és a könyvhöz készített cédulái az MTA BTK MI Magyar művészek lexikona gyűjteménye Barabás Miklós dobozaiban található.

¹⁹ Szeremley Miklós. *Egy kalandos művészpálya a XIX. században*. Budapest, [k. n.], 1934.

²⁰ *Budapest műemlékei* II. Szerk. Pogány Frigyes. Budapest, Akadémiai K., 1962. 440.

²¹ Bardoly István: Gerevich Tibor és a műemlékvédelmi törvény. Adalékok a magyar műemlékvédelem történetéhez I. *Magyar Műemlékvédelem*, 13. 2006. 65.: 37. jegyzet. KÖH Tudományos Irrattár, MOB iratok, 1935/388. [továbbiakban: MOB] 1935. július 1-én a VKM miniszter Genthon Istvánt I. o. múzeumi segédorré, Szentiványi Gyulát a Magyar Nemzeti Múzeum tudományos és műszaki segédtisztviselőinek létszámában a MOB titkárnak, a VII. fizetési osztályban kinevezi.

²² Gerevich Tibort 1934. január 11-én nevezték ki az intézmény élére. Bozóki 1996. i. m. 171.

²³ Barátságukról máig számos anekdota kering. Ld.: Genthon István: Vidám tudomány – *Vidám művészet. (Kis történetek)*. Összeállította Mojzer Anna. Gépirat. [2003].

²⁴ Mihalik Sándor: Öt év műemlékvédelme és múzeumi munkája (1938–1943). *Új Magyar Museum*, 3. 1943. 191., 192., 194., 195., 207.; Bozóki Lajos: Politika és tudomány. A Műemlékek Országos Bizottságának megújulása Gerevich Tibor irányítása alatt (1934–1945). *A magyar műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok*. Szerk. Bardoly István, Haris Andrea. Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1996. 171–190.

²⁵ A székesegyház oltárképei. *Új Fehérvár*, 1937. június 15. 1.

Az I. bécsi döntés után Szentiványi Gyula Genthon Istvánnal, Dercsényi Dezsővel, Lux Géza (1910–1945) építésszel, a József Műegyetem adjunktusával és Petrás István (1904–1980) fényképésszel bejárta Szabolcs, Szatmár, Abaúj és Torna megye területét, ahol egyébként statisztikailag a legtöbb középkori templom is állt.²⁶ Kutatásaik eredményeiről először az Országos Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulatban tartottak előadást,²⁷ majd egy közösen írt, módszertanilag is kiindulópontnak tekinthető kötetben összegezték fölméréseiket,²⁸ mely számos új eredményt hozott, különösen a középkori falképek terén.²⁹ 1938-ban Szentiványi a székesfehérvári kőtár anyagát konzerválta.³⁰ 1939-ben kinevezték a megreformált Országos Egyházművészeti Tanács tagjává.³¹ 1941-ben a marosvásárhelyi (Târgu Mureș) vártemplom kaputimpanonjának, 1942-ben a pesti belvárosi r. k. plébániatemplom Kálvária freskóját állította helyre.³² 1942-ben címzetes műemléki főtítkárból főtítkárrá léptették elő.³³ 1946. október 11-én Keresztury Dezső (1904–1996) vallás- és közoktatásügyi miniszter Szalay Lászlóval, a Szépművészeti Múzeum múzeumi őrével és Pigler Andor (1899–1992) igazgatóhelyetttel együtt az V. fizetési osztályba sorolta.³⁴ Hivatali munkái mellett mindenekelőtt a *Magyar képzőművészek lexikona* vállalkozás számára cédulázott.³⁵ Ezt a hatalmas munkát még az I. világháború előtt kezdte el Szendrei Jánossal, s eredményeként

²⁶ MOB 1938/432. Genthon István, Szentiványi Gyula, Dercsényi Dezső és Lux Géza megbízása nyírségi tanulmányútra. Ld.: Bozóki 1996. i. m. 173.; Bognár Gábor: Genthon István és a műemléki topográfia. *Ars Hungarica*, 32. 2004. 52–53.

²⁷ *Nyírségi műemlékek*. Lux Géza, Genthon István és Szentiványi Gyula beszámolója az Országos Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 1939. február 1-én tartott ülésén. (MTA BTK MI Magyar művészek lexikona. Szentiványi Gyula-cédulák. (Meghívó nagyságos Szentiványi Gyula titkár részére.)

²⁸ Genthon István – Lux Géza – Szentiványi Gyula: *Szabolcs megye művészeti emlékei*. Különlenyomat: *Szabolcs vármegye*. Szerk. Dienes István. Budapest, Vármegyei Szociográfiák Kiadóhivatala, 1939.; Genthon István – Szentiványi Gyula: *Abaúj-Torna vármegye és Kassa műemlékei*. Budapest, 1940. Különlenyomat: *Abaúj-Torna vármegye*. Szerk. Csikvári Antal. Budapest, Vármegyei Szociográfiák Kiadóhivatala, 1939.

²⁹ Ők fedezték fel – többek között – az abaúji vári református templom középkori falképeit. Szentiványinak köszönhető továbbá a kassai székesegyház nagyméretű falképének feltárása a templom szentélyében 1938-ban, valamint a vizsolyi református templom freskó-együttesének feltárása is, melynek restaurálását unokája, Szentiványi Endre és Farkas Tibor végezték az ő vezetésével 1944-ig. Ld.: Bozóki 1996. i. m. 181., 183., 188.: 57. jegyzet.

³⁰ Dercsényi Dezső: *A székesfehérvári királyi bazilika*. Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága, 1943. 3.

³¹ MTA BTK MI Adattára. MDK–C–I–19. A Központi Egyházművészeti Hivatal iratai, 8667/1939. A Hivatal társelnökei: Lepold Antal, Gerevich Tibor. Tanácsi előadója: Molnár Ernő. Tanácsi helyettes előadója: Goszleth Lajos. Tanácsi tagjai: Aba Novák Vilmos, Artner Edgár, Árkay Bertalan, Balogh György, Beresztóczy Miklós, Csányi Károly, Damkó József, Fábián Gáspár, Fitz József, Fridrich Lajos, Genthon István, vitéz Haász Aladár, Harmath Atrúr, Helbing Ferenc, Huszty Károly, Jajczay János, Kelényi Ottó, Kopp Jenő, Megyer-Meyer Antal, Mihalik Sándor, Nagy Sándor, Pachér Béla, Pál Lajos, Say Géza, Somogyi Antal, Szentiványi Gyula, vitéz Szerényi Ödön, Sztehló Lili, Teller Frigyes, Tóth Gyula, Ungváry Sándor, Wälder Gyula. Ld.: Megalakult az Egyházművészeti Tanács. *Magyar Nemzet*, 1940. július 4. 7.; Pataki Gábor: A Központi Egyházművészeti Hivatal iratai. *A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézetének Adattára* 2000. i. m. 23–24. – az iratra már hivatkozott, de a névsor közlése nélkül: P. Szűcs Julianna: A Központi Egyházművészeti Hivatal szerepe a kor magyar egyházművészetében 1930–1940. *Ars Hungarica*, 2. 1974. 179., 185.: 99. jegyzet.

³² Helyreállították a református vártemplom művészettörténeti értékű falfestményét. *Reggeli Újság*, 1941. október 31. 2.; (cs. j.): Marosvásárhely egyetlen középkori vallásos festészeti emléke. *Székesly Népe*, 3. 1942. január 4. 3.; Gerő László: *A pesti belvárosi plébániatemplom*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1956. 12.

³³ Kitüntetések, kinevezések és előléptetések a magyar kultúréletben. *[Esti] Magyarország*, 1942. július 4. 6.

³⁴ Az átsorolás már 1946. július 19-én is felvetődött a minisztertanács ülésén, de akkor levették a napirendről: *Minisztertanács jegyzőkönyvek napirendi jegyzékei 1944. december 23. – 1947. május 31.* Szerk. G. Vass István. Budapest, Magyar Országos Levéltár, 2003. 195. (123/54), 228. (143/19)

³⁵ Egymillió cédula. Látogatás a lexikon-szerkesztőnél, aki harminchét év óta dolgozik egy munkán. *Budapesti Hírlap*, 1937. február 29. 6.

1915-ben első kötete is megjelenhetett.³⁶ 1950-ben, majd 1952-ben az MTA Művészettörténeti Bizottsága tervbe vette a lexikon folytatását, illetve újabb kiadását.³⁷ Miután a II. Filozófiai- és Történettudományi Osztály ülésén Fogarasi Béla (1881–1959) osztályelnök a történészek kedvezőtlen véleményére hivatkozva kétségbe vonta kiadásának szükségességét, a terv átkerült az ELTE BTK Művészettörténeti Tanszékének tudományos munkatervébe, ahol egészen 1956-ig napirenden volt. 1956-ban meghalt Szentiványi Gyula.³⁸ Hatalmas gyűjtését a Művészettörténeti Bizottság kezdeményezésére az MTA 60 000 forintért megvásárolta, s az akkor alakult Művészettörténeti Dokumentációs Központban helyezte el.³⁹ Könyvtára 1957-ben került örököse, Szentiványi Endre révén a Magyar Nemzeti Galéria Könyvtárába.⁴⁰

Csatkai Endre kiterjedt levelezését több köz-, illetve magángyűjteményben őrzik.⁴¹ Összegyűjtésükre eddig még nem történt eddig kísérlet. A soproni hagyatékban található dokumentumokból először Varga Imréné adott ki egy válogatást az 1996-ban megjelent emlékkötetben.⁴²

A most közlésre kerülő eddig még publikálatlan levelek mindenekelőtt a műemléki topográfiai kutatások Gerevich Tibor által preferált munkálatai miatt tarthatnak számot az érdeklődésre. A levelekben rendszeresen felbukkanó nehézségek, a kiszállások tetemes anyagi költségei, az utazási problémák, a különböző felekezetű egyházak vezetőivel, a lelkészekkel, plébánosokkal kapcsolatos szervezési gondok mind-mind ismerősen csengenek majd azok számára, akik rendszeresen jártak-járnak műemléki kiszállásokra. Csatkai kezdetben saját költségéből finanszírozta utazásait, majd – mindenekelőtt Szentiványi Gyulának köszönhetően – a Műemlékek Országos Bizottsága támogatásával. A Bizottság elnöke, Gerevich Tibor az intézmény egyik legfontosabb feladatának tartotta a topográfiát, ezért hathatósan előmozdította Csatkai felméréseit. A levelek rávilágítanak Csatkai és a Műemlékek Országos Bizottsága közötti folyamatos munkakapcsolatra,

³⁶ Szendrei János – Szentiványi Gyula: *Magyar képzőművészek lexikona. Magyar és magyarországi művészek életrajzai a XII. századtól napjainkig* I. Budapest, Amicus, 1915. Folytatása nem volt.

³⁷ Budapest, MTA Levéltára. V. Fond csoport. A Magyar Tudományos Akadémia testülete. II. Filozófiai- és Történettudományok Osztálya. Fond 102. 191–195. doboz. A Művészettörténeti Állandó Bizottság iratai 1950–1970. 191. doboz, 1. dosszié: 1952. évi akadémiai kiadványterv. Aláírás nélkül. Gépirat. 3 f. Benne: 1. Szentiványi Gyula: Magyarországi művészek életrajzi lexikona. II. Szerkesztő: Zádor Anna. Lektoráló bizottság: Pogány Ödön Gábor, Dercsényi Dezső, Genthon István, Zádor Anna. Kézirat határideje: 1952. március 1. 40 ív, kéthasábos szedés. Ld.: *Fülep Lajos levelezése* 2004. i. m. 49.: 3. jegyzet.

³⁸ A Farkasréti temetőben nyugszik (3/2. parcella 1–72. sír).

³⁹ Az anyag az MTA BTK MI *Magyar művészek lexikona* gyűjteményének törzsanyagát képezi. Érdemes megemlíteni a cédu-lákkal kapcsolatban, hogy Szentiványi számos kiselejtezett MOB iratot „mentett meg”, mert azokat szétvágvá cédu-lázásra használta föl másodlagosan. A gyűjtemény kezelői, illetve a kutatók részéről időről-időre fölmerült esetleges egyesítésük, ez azonban szétosztásuk, mennyiségük miatt ma már teljesen reménytelen feladat. Néhány esetben Szentiványi a teljes MOB iratot megőrizte, ha az általa fontosnak tartott műemléki vagy képzőművészeti érdekűnek bizonyult. Ugyanígy helyezte el a dobozokba a hozzá intézett leveleket, életrajzokat, műtárgyjegyzékeket is.

⁴⁰ Vételára 30 000 forint volt. A hatalmas gyűjtemény a két világháború közötti évtizedek művészetére nézve pótolhatatlan kisnyomtatvány-anyagot, azaz számos kiállítási katalógus-sorozatot, folyóiratot, különlenyomatot tartalmaz. Forrás: Budapest, Magyar Nemzeti Galéria Könyvtára. Szentiványi Gyula könyvtárának jegyzőkönyve. Budapest, 1957. június 7–21. Gépirat. 96 lap.

⁴¹ Számos Csatkai-levél található például Házi Jenő (1882–1986), Sopron város egykori főlevéltárosának a Sopron Megyei Levéltárban letétként őrzött hagyatékában is 1920-tól 1967-ig (Sc. XIV/98. 3. tétel). Az anyagra vonatkozóan: Varga Imréné: Dr. Házi Jenő hagyatéka a Soproni Levéltárban. *Emlékkönyv Házi Jenő Sopron város főlevéltárosa születésének 100. évfordulója tiszteletére*. Szerk. Dominkovits Péter, Turbully Éva. Sopron, Soproni Levéltár. 1993. 35. A magángyűjteményben őrzött levelekre vonatkozóan ld.: László Gyula: A mindennapok Csatkai Endréje. *Tanulmányok Csatkai Endre emlékére* 1996. i. m. 11–12.

⁴² Varga Imréné: „... öt évtizeden át támogatóm és pártfogóm voltál...” Két tudós ember: Házi Jenő és Csatkai Endre barátságának kialakulása levelezésük tükrében. *Tanulmányok Csatkai Endre emlékére* 1996. i. m. 443–456.

ugyanakkor budapesti kollégái, mindenekelőtt a címzett és Genthon István⁴³ iránt érzett bensőséges, baráti érzelmeiről is tanúskodnak.

Csatkai Endre az 1920-as években ismerkedett meg Szentiványi Gyulával, amikor az a *Magyar művészek lexikon* számára végzett gyűjtése során kapcsolatba került a Soproni Képzőművészeti Körrel.⁴⁴ Genthon István, akinek apai felmenői a francia forradalom elől menekülve Sopronban telepedtek le, a családi kötődések révén, de főleg a MOB előadójaként, hatékonyan támogatja a levélíró Sopron környéki topográfiai munkáit, s felmerülő problémákról, s mint e levelekből világosan kiderül, időről-időre rendszeresen konzultált vele.

Valamennyi levél az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet Adattárának Szentiványi Gyula fondjában található, melyeket a feldolgozási szisztéma jellege miatt bekerülésekor nem kronológiai, hanem tematikai egységeként leltározta be. A tartalmi összefüggések és a könnyebb eligazodás végett a levelezést időrendi sorrendben, az eredeti helyesírás szerint közlöm, csupán az egészen nyilvánvaló elírásokat és gépelési hibákat javítottam. Amennyiben Csatkai Endre Sopronban őrzött hagyatékából előkerülnének Szentiványi Gyula válaszlevelei, azokat majd egy folytatásban szeretném közreadni.

1. MDK-C-I-10/141.

Gépirat kockás papíron. 1 lap.

Sopron. 1935. XII. 17.

Kedves Főtitkár Uram!

Ezúttal megint kéressel kell Nálad alkalmatlankodnom. Ugyanis kedves barátnőm, Zádor Anna dr.⁴⁵ felkért, hogy az Archaeologiai Értesítőben ismertettesem valakivel a tavasszal megjelent Sopronmegyei műemlékek 2. kötetét. Mivel ez lesz az első alkalom, hogy ez a komoly és számomra eddig zord lap tudomást szerez rólam, úgy gondoltam, hogy, Kazinczyval szólva, érdemes ember karján szeretnék oda bevezettetni. Megtehetnédek nekem ezt a nagy baráti szívességet, hogy néhány sort szentelnél könyvemnek? A baj az, hogy január 10-én zárják le az idei kötetet, arra meg kéne lenni. Nagyon kérlek, hogy ha nem volna módodban kérésemet teljesíteni, értesíts, hogy nem szívesen bár, de helyettesítésedről gondoskodhassam még.⁴⁶

⁴³ Genthon István művészettörténész, az MTA tagja. Munkásságáról legújabban: P. Szűcs Julianna: Genthon István (1903–1969). „Emberek, és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. Szerk. Markója Csilla és Bardoly István. Budapest, Meridián, 2007. 487–504.; Zádor 1. 2008. i. m. 109–110.; Kerny Terézia: Genthon István közgyűjteményi hagyatéka. Repertórium. Kézirat.

⁴⁴ Csatkai Endre: A soproni piktúra történetének vázlata. *Magyar Művészet*, 4. 1928. 562–564.

⁴⁵ Zádor Anna (1904–1994) művészettörténész. A levélírás időpontjában Hekler Antal munkatársa az Archaeologiai Értesítő szerkesztőségében. Csatkai Endrével igen jó baráti-szakmai kapcsolatot ápolt. Csatkai 1938-ban neki ajánlotta az *Idegenek a régi Sopronból* (Levéltöredékek, útinaplók) 1487–1841 (Scarbantia [Sopron, 1938/2.]) című összeállítását és könyvismertetést írt a Rados Jenővel közösen publikált, máig alapműnek számító klasszicizmus-monográfiájáról: Csatkai Endre: A klasszicizmus építészete Magyarországon. *Soproni Szemle*, 7. 1943. 285–286. Zádor Anna tizenkét év múlva „viszonozta” a könyvismertetést: Zádor Anna: Sopron és környéke műemlékei. Szerkesztette Dercsényi Dezső. Előszó: Fülep Lajos. *Soproni Szemle*, 9. 1955. 155–158., valamint Zádor Anna: Csatkai Endre: A soproni képzőművészet és zenei művészet története 1845–1948. *Soproni Szemle*, 16. 1962. 380–381. Zádor Anna munkásságáról ld.: Bibó István: Zádor Anna (1904–1995). „Emberek, és nem frakkok” 2007. i. m. 440–448, valamint az *Enigma* Bardoly István és Markója Csilla által szerkesztett Zádor Anna-forráskiadás számai: 15. No 54., 55., 57. 2008; 16. No 58. 2009.

⁴⁶ Szentiványi Gyula: Sopron vármegye műemlékei. *Archaeologiai Értesítő*, 48. 1935. 230–231.

E percben egy nagy Liszt-ikonográfián dolgozom⁴⁷ és felhasználtam a Szendrei–Szentiványi Lexikont is nagy eredménnyel.⁴⁸ Soproni barokk palotákról az újévben a Tükör hozza egy cikkemet.⁴⁹ Szóval dolgom volna, csak várom, de nehezen várom a Műemlékek hivatalos megbízását a soproni topográfiára. Ez Genthon magántanár úrnak szól.⁵⁰ Hogy vagy és kedves családod? Képzelem, sok gondod van most karácsonyi ajándékokra, különösen, hogy megszaporodott a család eggyel.

Engedd meg, hogy kellemes ünnepeket kívánhassak. Caesarék⁵¹ üdvözetét is tolmácsolom. Szíves köszöntésem Genthon és Nagy Zoli⁵² uraknak, Neked pedig tisztelő barátsággal

szorítja kezedet
Régi pártfogoltod
Csatkai Endre

2. MDK–C–I–10/709.

Gépirat. 1 lap.

Sopron, 1935. X. 26.

Kedves Barátom Uram!

Ne vedd zokon, hogy az adatok a Zöld-házra ilyen soká késnek,⁵³ de hazatérésem után kezdetét vette a szüret, ilyenkor a múzeum látogatottsága is felszökik, azonkívül a hátralékok a munkában, és a télre is lázasan kell előre dolgozni, mert a hidegben szünetel a múzeumi munka.

Talán megfelel a mellékelt összeállítás...

⁴⁷ Csatkai, André: Versuch einer Franz Liszt-Ikonographie. *Burgenländische Heimatblätter*, 5, 1936, 2. 34–67.

⁴⁸ Ld. a 35., 36. jegyzet.

⁴⁹ Csatkai Endre: Barokk paloták Sopronban. *Tükör*, 4. 1936. 47–49.

⁵⁰ Genthon István a Budapesti Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Gerevich Tibor által vezetett Keresztényregészeti és Művészettörténeti Intézetében 1935-ben habilitált. 1935. július 18-án nyerte el magántanári kinevezését, amelyet 1940-ig töltött be. Tanársegédi állásba nem került, mindvégig a proszeminárium vezetőjeként működött. 1935–1936. tanév második félévében Bevezetés a művészettörténetbe címmel tartott heti egy órában proszemináriumot. Források: Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem Levéltára, A Budapesti Királyi Magyar Tudományegyetem Bölcsészeti Dékáni Hivatala. Dékáni Hivatal iktatott iratai, b/A 1271/1933/34/1–6; 1847/1934–35/1–8. (Genthon István magántanári képzésének iratai). Ld.: *A Budapesti Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem tanrendje az MCMXXXV–MCMXXXVI. tanév második felére fennállásának 301. tanévében*. Budapest, Budapesti Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem, 1936. 53.; Elek Artúr levele Fülep Lajosnak. Budapest, 1934. július 11. *Fülep Lajos levelezése III. 1931–1938*. Szerk., a jegyzeteket és a mutatókat összeállította: F. Csanak Dóra. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1995. 414–415.; *Fülep Lajos levelezése* 2004. i. m. 22.: 2. jegyzet; Tóth Károly: Péter András a budapesti egyetemen. *Ars Hungarica*, 33. 2005. 464., 468.;

⁵¹ Jeles soproni család. Műemlékileg védett, a Hátsókapu és a Szent György utca sarkán álló egykori házuk, mint utolsó tulajdonosról róluk kapta nevét. Az épület római kaputorony és lakóházak helyén épült a 14. században oly módon, hogy hátsó homlokzatként a belső városfalat használták fel. Az udvarból nyíló kertben ma is látható a római és a ráépült középkori városfal. Horváth Bertalan: *Sopron. Caesar-ház*. Budapest, Tájak–Korok–Múzeumok Egyesület, 1983. (Tájak, korok, múzeumok kiskönyvtára, 150.)

⁵² Nagy Zoltán (1908–1994) művészettörténész. 1934–1938 között a MOB munkatársa volt. Ld.: Horváth Béla: Nagy Zoltán (1908–1994). *Magyar múzeumi arcképcsarnok* 2002. i. m. 646–647.

⁵³ Sopron, Hátsó-kapu utca 2. Zárt sorban beépített, középkori eredetű egyemeletes barokk lakóház a Szent György utca és a Hátsó-kapu sarkán kis udvarral. Csatkai már 1931-ben írt róla ismertetést: Csatkai Endre: A Zöld-ház és régi lakói. *Soproni Hírlap*, 1931. április 5. 2.

Egy soproni festőművész, Ágoston Ernő⁵⁴ megsejmelte L. Pintér munkáit és hajmeresztő károkat talált, így lazúr leszedését egy Dorffmeister-képen.⁵⁵ A dolgot a Soproni Képzőművészeti Kör⁵⁶ fogja tárgyalni és beadvánnyal fordul a Műemlékek bizottságához észrevételeivel. Post festa; de legalább intő példa lesz.

Közben Nálátok is lezajlottak az ünnepnapo[k]: házasság és Teréz-napja. Sajnos egy röpké pillanaton kívül nem tudtam gondolatban sem tovább időzni Nálátok. Remélhetőleg boldog az ifjú párocscsa. Igen kellemesen éreztem magam Nálátok a hivatalban. Olyan jó önérzeterősítő társaság volt, szemben a régebbivel, ahol az volt a törekvés, hogy minél jobban legázolhassa az egyik a másikat. Székely Bertalan-előadásodról olvastam, sajnálom, hogy nem hallhattam, igen távol van a mester tőlem, tanulhattam volna.⁵⁷

Liszt ikonográfia miatt forgattam a bécsi pénzverő jubileumi kiadványát (4–5. kötet); benne vannak a körmői és nagybányai pénzverők és éremvások. Használtad annak idején?

Most engedd meg, hogy megkérejelek köszöntésem átadására a hivatalbeli hölgyek és urak körében. Genthon m.[agán] tanár úrnak szíves barátsággal küldöm azonfelül még a családja számára a mellékelt levelet.⁵⁸ Kérem, hogy a soproni topográfia ügyét ne felejtse el. Úgy ő, mint Nagy Zoltán Zádor Anna révén megkapják munkáimat. Már elküldtem egy nagy batyut.

Kedves Főtákar uram, ne feledd el, mint ahogy 20 évig gondod volt rám...

Igaz tisztelettel köszönt szünetlen jó híved

Csatkai Endre

Sopron, 1936. XII. 19.

Kedves Főtákar Bátyám!

A napokban igaz hálával gondoltam Rád. Az Arch.[aeologiai] Értesítő különös bonájú kiadóhivatala végre az 1936-os kötet után ráfanyalodott, hogy megküldje az 1935-öst is, abban nagy örömmel olvastam a rólam írt szép sorokat, melyeket nekem, az érdemtelennek, már kefelenyomatban voltál szíves megküldeni.⁵⁹ Az egyik idevaló újság a zömét közölte is, mert neki is jó reklám, miféle munkatársai vagynak, viszont én meg örömmel vettem, lévén a III. kötet közvetlen a megjelenés előtt. Ezzel kívántam Neked és K.[edves] családnak kellemes karácsonyi ünnepet kívánni, mert hiszen bármily szívesen segítesz másokon, mégis csak kevés ember részéről érezted eleddig hálát, és bizton jól esett volna, ha nem csak szóban érkezik a jókívánság, de lenne mellette holmi bi-

⁵⁴ Ágoston Ernő (1888–1957) a Képzőművészeti Főiskolán szerzett rajztanári oklevelet 1914-ben; Ferenczy Károly és Réti István tanítványa volt. Szülővárosában, Sopronban vállalt rajztanári állást. A kópházai búcsújáró templomban található freskói számtalan élete főműveinek, de mint grafikusművész is jelentőset alkotott. Vezetője volt a Soproni Képzőművészeti Körnek. Festői stílusa a posztimpresszionizmushoz tartozik. Művei a soproni Liszt Ferenc Múzeumban láthatók.

⁵⁵ Restaurálják a Szentlélek-templom híres Dorffmeister-freskóit. *Soproni Hírlap*, 1936. április 8. 1.; Legényei Pintér László (?–?) festő, restaurátor. Szentiványi Gyula (?) 1935. július 18-án kelt ceruzafeljegyzései szerint Rómában tanult festeni és állítólag 32 templomban végzett restaurálási munkákat. Szinte valamennyi soproni templomban végzett valamilyen oltár- és falkép restaurálási munkát, de dolgozott még – többek között – Kőszegen, a marosvásárhelyi ferences, a solymári és a zalavári apátság templomában is. Névjegykártyája szerint hírlapírással is foglalkozott. Csipkés Kálmán: A művész szíve. *Soproni Katholikus Élet – Plébániai Értesítő*, 1935. szeptember – november, 10–11.

⁵⁶ A soproni művészek 1897-ben alakították meg első egyesületüket, a Soproni Képzőművészeti Kört, mely hagyományteremtő lett a városban. Történetét több ízben is megírta Csatkai Endre: *19. század soproni festészetének és a Soproni Képzőművészeti Kör történetének vázlata*. Sopron, Soproni Képzőművészeti Kör, 1927; *A 40 éves Soproni Képzőművészeti Kör története*. Sopron, Soproni Képzőművészeti Kör, [1937].

⁵⁷ Hosszabb kéziratos tanulmánya és a hozzá készített adatai az MTA BTK MI Adattárában találhatók: MDK-A-I-10/827-830

⁵⁸ Csatkai melléklete lappang. Mojzer Anna szíves szóbeli közléséből (2012. I. 9.) tudom, hogy Genthon István összeállított egy családfát, melyet jelenleg magántulajdonban őriznek.

⁵⁹ Lásd 47. jegyzet.

zonyíték is, de hát a nyomda másképpen akarta. Idén nyáron több mint 30 falut dolgoztam föl, sok gyaloglással járt, de sok örömmel is. Szorgalmasan fényképeztem, mint régebben, de ezúttal a vármegye is megemberelte magát és 200 pengőt adott a képanyagra; így egyúttal vagy 35 képet hozhatok. Mintha éreztem volna valamit, katonai műszóval élve erőltetett menetet csináltam. Két szabadnapom mindegyikét gyaloglásra használva fel, és íme: szeptember derekán beállt a korai tél és akkor én már könnyen beszéltem. Azt azonban nagyon sajnálom, hogy Conti A. P.-nek 1696-ra datálható, okmányokkal alátámasztott büki stukkóit nem fényképezhettem le az idő miatt.⁶⁰ Azt majd külön ismertetem esetleg a M.[agyar] Művészetben. A főslágert azonban most halld!!!! Hekler⁶¹ megszállta Sopront, utána írt nekem egy olyan lapot, hogy néztem; engem kedves barátjának nevezve megkérdezte, hogy folytatom-e az agybafoébe dicsért topográfiaikat? A képanyag bővítésénél szívesen rendelkezésemre áll, csak forduljak hozzá bizalommal. Bizony 11 évvel ezelőtt rám se pökött volna. Nem mintha ezt most utólag kívánnám, hogy hozza be, de azért én bizony nem fordultam hozzá. Hiszen valahogy Veletek volnék összeházasodva, azaz ez egyoldalú, mert ha Te nem is, a többiek mihamarabb elfeledték híveteket és főleg fáj az, hogy Genthon docens úr többet nem beszélt Sopron topográfiájáról. Ami Téged illet, Neked rossz néven veszem, hogy Sopronban jártál és nem értesítettél, méghozzá előre ígértél valami jó hírt. Képzeld el. Ha kíváncsi aszszony volnék, micsoda bugyibaleseteknek lettem volna már rég az [...] dolog teljesen zsákutcába került. Vajjon L. Pintér urat sikerült Soprontól távol tartani? Itt szörnyű forrongás van az elromlott képeknek miatta. Nekem csak egy könyvemet vitte el és nem hajlandó a bélyeg küldése ellenében sem visszaadni, viszont szent karácsonyi orációkat küld nekem, címezve pedig ezt: Nagyságos és főtisztelendő Cs. E. múzeumigazgató úrnak. Közben egy másik könyvecském jelent meg soproni régi házakról és családokról.⁶² Ezt tán még szilveszter előtt kézhez kapod. Arra kérek k. Főtítkár uram, légy szíves belőle a Prof.[esszor] Úr öméltóságának⁶³ és Genthon úrnak egy-egy példányt átadni, egyet pedig tisztelj meg azzal, hogy, hogy besorozod a magad gyűjteményébe. Ugyanakkor egy példányt adok az intézet könyvtárának is. Ugyanilyen arányban oszd majd el a topográfiát is. Más munkáim is valának ez idén, a soproni jezsuiták díszletkönyvének ismertetése a Színpadban,⁶⁴ az önöntők első kibogozása a Történetírásban.⁶⁵ Most télire a megyei címereslevelek dolgozom fel a vármegyei levéltárban.⁶⁶ Amint látod, teljes munkatervvel (mert a topográfiát a megyében folytatnom illik), telve az élet örömeivel. Hát Nálad és k.[edves] Családodnál mi újság? Hogy vannak az ifjú házások, Teréz asszony öngyásága, Miklós, az autótulajdonos?

⁶⁰ Pietro Antonio Conti 1697 és 1708 között Sopronban és környékén dolgozott. Főbb művei a boldogasszonyi, (Frauenkirchen) búcsújárótemplom, a soproni Szent György templom és a büki Szapáry kastély stukkódíszzei. A stukkátorról és a büki kastélyról Csatskai Endre tanulmányt is írt: Conti Péter Antal soproni stukkószobrász. *Lyka Károly emlékkönyv*. Szerk. Petrovics Elek. Budapest, Új Idők Irodalmi Intézet R. T., 1944. 190–193; A gróf Szapáry-kastély Bükön. *Soproni Szemle*, 2. 1938. 248–256.

⁶¹ Hekler Antal (1882–1940), klasszika-archaeológus, művészettörténész. Ld.: Nagy Árpád Miklós: Hekler Antal (1882–1940). *„Emberek, és nem frakkok”* 2007. i. m. 161–177.

⁶² Csatskai Endre: *Régi soproni házak, régi soproni családok*. Sopron, Rábaközi Nyomda, 1936.

⁶³ Gerevich Tibor (1882–1954) művészettörténész. 1924-től 1949-ig a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem Keresztény Régészeti és Művészettörténeti Intézetének professzora volt.

⁶⁴ Csatskai Endre: Soproni iskolai színjátékok a 17–18. században. A *Színpad*, 2. 1936. 265–270. A tervekről legújabbban, korábbi részletes bibliográfiával: A *soproni jezsuita díszletterv-gyűjtemény*. Főszerk. Jankovics József. Budapest, Enciklopédia, [2011].

⁶⁵ Csatskai Endre: A régi soproni önöntők. *Történetírás*, 1. 1937. 24–33.

⁶⁶ Minden bizonnyal a mai Győr-Moson-Sopron Megye Soproni Levéltárának Sopron vármegye nemesi közgyűléseinek iratai (1578–1786, 1790–1841) állaga SL N. A. 1. aa jelzeten nyilvántartott eredeti és másolt címeresleveleiről (1579–1790) van szó. A soproni címereslevelekkel egyébként Házi Jenő főlevéltáros is foglalkozott, mint ezt *Címereslevelek* című kézirata bizonyítja a Soproni Levéltárban (Sc XIV/98. Kéziratok), majd Tompos Ernő (1907–1989) írt róluk számos tanulmányt. Ld. például: Tompos Ernő: Sopronban őrzött címereslevelek. *Soproni Szemle*, 26. 1972. 193–211.

Ma kaptam egy prospektust, mely szerint a Közgyűjtemények felügyelősége⁶⁷ kiadja Kőszeghy ötvösbélyeggyűjteményét.⁶⁸ Nem lehetne-e valami módon 50 pengős áron enyhíteni? Nem tudod véletlenül, kihez lehetne fordulni. Nem sokallom, de nekem nincs annyi pénzem. Könyvem megjelenése után egy csomó fényképet menesztek ismét a Műemlékekhez, hogy ne hűljön ki a jó viszony. Ott hogy vannak az urak: Nagy Zoli, Genthon docens? Genthon úrnak ízenem, hogy Répceszemerén egy Genthon Mária síremléket találtam, született Dézsi, a 19. század második feléből. Genthon Pista docens öregapjának cukrászüzlete Sopronban utóda volt annak a Kuglernek, aki később Pesten Gerbeaud lett, és akinek a testvére a híres szobrász volt.⁶⁹ Nem mondhatja, hogy nem törődöm az őseivel, mit az enyémeik róla és unokájukkal kapcsolatban nem mondhatnak el.

Kedves Főtitkár uram, had kívánjak Neked ismételtelen minden jót és igaz becsüléssel, hálával rázom kezedet:

Csatkai Bandid.

Sopron, Erzsébet u. 19.

4. MDK-C-I-10/151.

Gépirat. 2 lap.

Sopron, 1937. III. 6

Kedves Gyula Bátyám!

Mélyen Tisztelt Főtitkár Uram!

A Neked nem tetszőt töröld. Szeretettel köszöntelek és tudakolom, hogy vagy?

Én szülés után gyengécskén, különösen, mert ma a bába átnyújtotta a számlát és az az 500 pengőt felülhaladta, míg az előjegyzés a 160-at sem. Épen ezért arra kérek, ha valaki erőnek erejével akar rendelni, ne beszéld le. Ebből a célból, hogy lássad, miféle, megküldöm Neked és egyúttal azt a kérést is intézem hozzád, hogy a többi példányt így osszad ki:

Szentiványi Gyula dr. főtitkár úr
Méltóságos Gerevich Tibor professzor úr
Genthon István egy. m. tanár úr
MOB könyvtár.

Nagy Zoli nem kap, mert eddig soha nem jutott eszébe mit mondani, ha kapott valamit. Én, ha közbe nem jön valami, akkoron március 17.-én felutaznék Budapestre. Különös célom más nincs, mint a MOB-nál dűlőre vinni, kapok-e megbízatást a soproni topográfia, vagy ne számítsak rá,

⁶⁷ A Közgyűjtemények Országos Főfelügyelősége a Múzeumok és Könyvtárak Országos Főfelügyelősége jogutódaként 1920-ban jött létre és a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumnak alárendelt szerv volt. Iratanyagát a Magyar Országos Levéltárban őrzik (K 729).

⁶⁸ Kőszeghy Elemér: *Magyarországi ötvösjegyek a középkortól 1867-ig – Merkzeichen der Goldschmiede Ungarns vom Mittelalter bis 1867*. Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1936. Csatkai érdeklődése nem volt véletlen, hiszen ő is behatóan foglalkozott az ötvösművészettel a kötetéről pedig recenziót írt: Csatkai Endre: *Soproni ötvösök a XV–XIX. században – Ödenburgs (Soprons) Goldschmiede im Zeitraum XV–XIX. Jahrhundert*. Sopron, Röttig-Romwalter Nyomda-Részvénytársaság, 1931.; Cs. E. [Csatkai Endre] Kőszeghy Elemér: *Magyarországi ötvösjegyek a középkortól 1867-ig. Soproni Szemle*, 2. 1938. 106.

⁶⁹ Kugler Henrikről (1830–1904) van szó, aki egy soproni cukrászcsalád harmadik nemzedékét képviselte. 1858-ban alapította meg cukrászdáját Pesten, a mai József nádor-téren. 1870-ben áttette székhelyét a mai Vörösmarty térre. 1882-ben Párizsban ismerte meg a genfi születésű Emil Gerbeaud-t (1854–1919), s mivel utóda nem volt, két év múlva Budapestre hívta, mint leendő üzlettársát. 1884-től Gerbeaud lett az új tulajdonos. Kugler Henrik testvéréről: Cs. E. [Csatkai Endre] Újabb adatok Kugler Ferenc szobrász családjáról. *Soproni Szemle*, 1. 1937. 69–70.

azaz a részletes anyaggyűjtést ne kezdjem-e el. Légy oly szíves megtudni Genthon úrtól, hogy 18.-án és a következő napon volna-e hajlandó fogadni engem. Ha ez az idő neki nem alkalmas, akkor valószínűleg nem is kerül az utazásra sem sor. A napokban egy földimet küldtem Hozzád, talán tudsz a dolgozatához valamit adni a könyvtáratokból, vagy a rajztáratokból. Ne haragudj a zavarásért.

Ilten-Quirsfeldné asszony szorgalmasan jár hozzám művészettörténeti kurzusra, azonban a napokban elesett és bokarepedést kapott, ami miatt most egyelőre elmarad.⁷⁰ Ma meglátogattam és elbeszélgettünk. Képzeld az a nyomorult Pintér nem elvitt emlékebe egy szép könyvet. Azt hiszem, itt nemigen fog már restaurálni. A bencés templomban nagy károkat vitt végbe, a domonkosoknál is levitte a lazúrt egy képről. Kérlek, légy szíves hivatalosan is tudomásul venni, hogy a kópházi búcsújáró templom igen szép hatalmas főoltárát restaurálandó gyűjtés van folyamatban.⁷¹ Célrányú volna, ha a MOB már eleve értesítené a plébániát, hogy tekintve az elsőrangú emléket, ez csak a MOB tudtával történhetik. Nem lévén érte a kegyúr felelős (Sopron városa), a pap saját kényére-kedvére teheti.⁷²

Még egyszer kérek túloldali kéréseim szíves teljesítésére, igaz tanítványi szeretettel köszöntelek:

Szerető híved és pártfogoltad
Bandi

5. MDK-C-I-11/149.

Gépirat. 2 lap.

Sopron, 1938. IV. 26.

Kedves Gyula Bátyám!

Mit monddjak? És hogy hálálkodjam? Igyekezni fogok egész életemben, hogy ne legyen rá okod megbánni, amit az éredekemben fáradoztál és tétél. Tán nem cáfol rá a még készülendő munkám kiállásodra éredekemben. Kérlek, köszönd meg Genthon Pista professzornak is addig, míg neki is írásban meg nem mondom, mennyire lekötöleztette vagyok. A nagyhéten egy művészettörténész járt nálam Pestről, aki elmondta, hogy milyen meghatóan dolgoztok az éredekemben. Bizony elmerültem volna, mert a keserűség egész tengere vett már körül. Az utolsó áprilisi hetet még egy készülendő soproni könyvecske kutatásaival töltöm, miközben érdekes új művészettörténeti adalékokra is bukkantam. Ez már a topográfia anyagát bővíti majd. Úgy gondolom, hogy ezután hozzálátok a megyéhez. Közben június elején nagyon szeretném, ha Nálatok részletesen megbeszelnék, mit kell tulajdonképpen a segély fejében szállítanom. Láttamoztatni fogok egy kis utazási könyvecskét a parókiákon a biztonság kedvéért. Petrás⁷³ utazását mindenesetre a nyár második felében szeretném, de felvetem az ötletet, hogy nem lesz-e olcsóbb a kitűnő helyi fényképésszel dolgozni?

⁷⁰ Ilten-Quirsfeld Rudolfnéről van szó, aki Szentiványi Gyulával is levelezésben állt. Egy hozzá címzett, 1935. augusztus 29-én kelt autográf levelét az MTA BTK MI Magyar művészek lexikona gyűjteményében található a legendái Pintér László cédulák között, melyben beszámol soproni működéséről.

⁷¹ A kegyhely története a XVII. század második felére nyúlik vissza, és szorosan kötődik a Nádasdy családhoz. Főoltárán a Lorettói Mária szobra áll, melyet a hagyomány szerint gróf Nádasdy Ferenc (1623–1671) hozott a Lajta-hegységen túli Lorettom-ból.

⁷² Valószínűleg a tervezett felújítás miatt ugyanebben az évben megjelent a templomról egy ismertető is: Czenk-Czistler István – Kovács György: *Kópháza, kegyhely*. Sopron, [szerzői kiadás], Rábaközi Lapkiadó Nyomda, 1937.

⁷³ Petrás István (1904–1980), a Magyar Filmroda fényképésze, Genthon István sógora volt. Kiváló minőségű felvételeit több közgyűjtemény őrzi. Frank János: Petrás Istvánnál. *Élet és Irodalom*, 1966. szeptember 24. 8.

Amennyiben nem ütközik nehézségbe, akkor, mint annak idején már a szóbeli tárgyalásokkor is mondtam, ajánlólevél kellene ad personam, melyet magammal hordanék és egypár, mint az írányomban kitűnően viselkedő főispánnak, alispánnak és püspöknek. Az utóbbinak azzal a kéréssel, hogy az alsó papságot is értesítse jövedelemről. A győri püspök⁷⁴ mindegyik könyvemét ismeri és elismerőleg nyilatkozott róla, tehát nem mint homo novust kell bemutatni engem.

Arra az esetre, ha nem non mutatem történnék, és nem tudnám a munkát folytatni, az előleg a Bizottság rendelkezésére áll és lekötöm a fedezésére a soproni képzőművészek és iparművészek kartotékját több száz névvel. De hiszem az Istent, véghez viszem, amit rámbíztok becsülettel.

Szeretnék június elején feljönni szóbeli tárgyalásra. Májusban azért nem, mert akkor rettenetes nagy zavar lesz Pesten a különböző kongresszusok és az árumintavásár folytán. Addigra már hozok eredményt is. És el tudjuk készíteni a megbeszélte időpontokat.

Még egyszer köszönöm, kedves Bátyám, amit tettél értem. Áldjon meg az Isten! Te is tudod, hogy esik az embernek, ha hibáján kívül fosztja meg a sors a munka lehetőségétől. Közben majd csak derül valamire az ég.

Bizony Kismartonban szomorú dolgok történtek. A múzeum, a birtok, az üzlet mind elveszett. Volt gazdám súlyos betegen fekszik egy kórházban és így menekedett meg csak attól, hogy már elhagyja az országot. Kiutasító végzése megyen ugyan, de remélni, hogy ha lelohadt az újjító dűh, ekkor mégis maradhat és valamit visszkap vagyonából. El tudod-e képzelni, hogy milyen érzéseim vannak, ha 11 évi munkám összeomlására gondolok?⁷⁵ No de ez a téma nem is illik bele mai levelem hangulatába. A Professzor úrnak már írtam. Mellékelem a nyugtát. Azt mondják itt, szabályszerű. Én nem tudom. De tán megfelel...

Most Mindannyiótoknak szíves köszöntésemet küldve, Téged igaz szívből jövő hálával köszönt és ölel

Bandi

6. MDK–C–I–10/150.

Gépirat. 1 lap.

Sopron, 1938. V. 113.

Drága Gyula Bátyám!

Nem sürgetés, nem bizalmatlanság, de ne haragudj, hogy mégis megkérdem, hogy mi az újság? Ahogy előírtad, még április utolsó hetében megküldtem a három pengős nyugtát. Így mondták itt, hogy annyi bélyeg kell rá. Amiatt vagyok csak tűkön, hogy itt-ott elég szép az idő és több helyen bejelentettem már magamat, de míg nincs miből, bajos a távoli utazásokat megkezdeni. Így is voltam már az eszterházai anyaegyház levéltárában, szerettem volna művész-adatokat gyűjteni, de úgy látszik, hogy míg az udvari zenészek szorgalmasan házasodtak, kölykeztek és meghaltak (Elssler Fanny⁷⁶ öregapja is Eszterháznál halt meg), addig a művészek vagy egyáltalán nem éltek, vagy pedig egy szobrászon kívül nem adtak dolgot az egyháznak, hiszem, hogy viszont is áll a dolog. Így a nap eltelt, anélkül, hogy a művészet ügyét valamivel előbbre vittem volna.

⁷⁴ Breyer István (1933–1940).

⁷⁵ Wolf Sándor az Anschluss után, 1938-ban Palesztinába emigrált, gyűjteményének egy részét a németek elkobozták. Halála után megmaradt gyűjteményét – kivéve a helytörténeti érdekességeket – elárverezték.

⁷⁶ Fanny (Franziska) Elssler (1810–1884) a XIX. század egyik legkiválóbb táncosnője volt. Apja Joseph Haydn komornyikja és másoló írnoka volt. Hutchins, Ann: *Fanny Elssler's Cachucha*. Hampshire, Dance Book. 2008.

Egyebekben a nyomott hangulaton a napokban 550 fővárosi diák érkezése enyhített. Rám bíztak, a vén kecskére, 152 leányzót, szorgalmasan vezettem, nem félre, de így is már harmadnap itt volt egy kedves levélke...

No de nem zavarlak tovább. Ha teheted, nyugtass meg egy pár sorral.

Igaz hálával és szeretettel ölel

Bandi

Úgy az Elnök úrnak, mint Genthon professzornak írtam már köszönetet.

7. MDK-C-I-10/147.

Gépirat a Soproni Képzőművészeti Kör fejléces papírján. 2 lap.

Sopron, 1939. II. 23.

Szeretett Gyula Bátyám!

Egy volt tanítványom a közeletekben lakik és így vele küldöm ezt a pár sort. Remélhetőleg már jól vagy. Genthon prof.[esszor] írta, hogy az év elején feküdtél. Magam is átmentem influenzán. Különben lelkileg nem éppen a legjobban érzem magamat, de munkával csak elcsitítom a háborgó Balatont. Egy pár fizetéses és még több ingyenes tanítványom van és amíg lehet, a különböző újságoknak dolgozgatok. Genthon prof.[esszor] írta, hogy nemsokára ügyemet is rendezitek. Arra kérlek, hogy van egy nagy autószámla, amit az ősszel megküldtem és hogy a költségvetésben legyen a mintegy 150 fényképre is fedezet, mert a tavasszal a fényképésszel szeretném már rendezni az ügyet. Olyan szívesen felmennék személyesen tárgyalni Pestre, de rengetegbe kerül és magyarán szólva nem telik rá. Különben Genthon professzort megkértem az ősszel, hogy közöljön Veled valamit. Ha nem tette volna, most teszem meg. Valószínűleg nem lepődsz meg. Az „Itt élned halnod kell” elv alapján állva és abból a belső meggyőződéstől áthatva, hogy testestől-lelkestől magyar és keresztény vagyok, ez utóbbinak külsőképpen is kifejezést adtam azzal, hogy fölvettem a keresztiséget. Tanulmányaim mélyen megismertették velem a katolikus vallás lényegét, megszerettem és az a körülmény, hogy éppen kutatásaim alatt már valóságos keresztényképpen kezeltek és a keresztény társadalom egészen magáénak vallott, könnyen átszűrte a formai nehézségeken. Keresztapám a vármegyei levéltáros, keresztanyám természetesen Cransfeld Rezsóné lett. Legyen az a jó érzésem, hogy végre valahová én is tartozom, nemcsak formai kötelékek tartanak össze most már a keresztény magyarsággal, hanem a lényeg. Ennek tudatában könnyebben viselem el az élet komiszságait. Kedves Gyula Bátyám, hiszem, hogy ezt a dolgot, ismerve engem, úgy fogod fel, ahogy kell, és ahogyan engem ismerve csak lehetséges. Ha csalódnék, akkor is irányodban mást nem érezhetek, mint mélységes hálát, hiszen ha annak idején kezdő koromban már nem sietsz biztatással mellém, elvesztettem volna a bizalmam magamban. És azóta is tudatosan és tudat alatt, de sokszor voltál védő angyalom! Példádon tanulok. Tudom, sok mindenben keresztülmentél és végre mégis révbe jutottál. Pedig egy miniszter rosszindulata van olyan erős, mint a nép haragja!

No de engeddd meg, hogy kérésemet gondjaidba ajánlva szeretettel búcsúzzak Tőled, a többi urakat n. b. Genthon, Nagy, Dercsényi⁷⁷ stb. üdvözölve:

Bandi

Te is mégy Krakkó városába?

⁷⁷ Dercsényi Dezső (1910–1987) művészettörténész. A levél írásakor a MOB előadója. Ld.: Marosi Ernő: Dercsényi Dezső (1910–1987). „Emberek, és nem frakkok” 2007. i. m. 517–530.

8. MDK-C-I-10/375.

Gépirat. 2 lap.

Sopron, 1939. IV. 12.

Szeretett Gyula Bátyám!

Most, hogy a kelet végett megnézem a kalendáriumot, látom, hogy éppen b.[écses] névnapodon írok Neked. Mire odaér, már lezajlott a nagy nap, de engedd meg, hogy én ma és mindig a legjob-

bakat kívánjam Neked. Tudod, hogy mennyire leköteleztél és mennyire nem fogom soha meghálálhatni jószágodat. Most is köszönöm, hogy szegény sorsomat ennyire szíveden hordod.

A húsvét alatt nem kellett tanítanom, elvonultam pihenni és így csak most ért el b.[écses] leveled. Ezért válaszom ma kissé kuszált lesz. Első sorban küldöm a letisztázott eredményt, azaz abból az 50 és egynéhány faluról, tavaly nyáron készült felvételeimből majdnem az egészet, amit eddig üres órámban jegyzeteimből összeállítottam. Pár nap múlva következik az egész. A fénykép-anyagból is csak a küldeményben leírtakra vonatkozót küldöm, szám szerint 60 darabot. A közeli napokban jó a folytatás és a fényképcsomag. Utána a már korábban feldolgozott anyag, átírva a MOB követelményei szerint és szintén a fényképek. A legközelebbi alkalommal bátor leszek egy kis elaborátumot is küldeni, amelyben a munka folytatására és kiegészítésére nézve teszem meg a javaslataimat. Abban a reményben, hogy Te, kedves Gyula Bátyám, vetted a kezédbe ügyemet, jelentem, hogy augusztusban felkerestem Genthon professzort, neki bemutattam jegyzetes füzetemet az akkor már felvett anyagról, megfélelőnek találta. Akkor beszéltük meg a fényképezés dolgát. Ő budapesti utat javasolt, én sopronit. Okfejtésem elfogadta, mert Sopronból könnyen elérhettük a helyeket és rossz idő esetén nem volt kénytelen Sopronban, vagy falun üldögelni a fényképész. Kitűnő szakember, szerény igényű, értsd fáradhatatlan; mérnök és mint korábbi harangöntő jól ismerte, tehát mindenhol szívesen látott és mindenhol örömmel segítettek nekünk.⁷⁸ Megállapodásunk az volt, hogy autót vehetek, minek költségeit a MOB megtéríti. Tehát nem könnyelműen a Ti kontótokra vettem autót, hanem megbeszélésünk alapján. Ki- kifizettem a nekem juttatott 500 pengős előlegből. Úgy, hogy én nem tartozom az autóvállalkozónak, hiszen a nyugtát is megküldtem. Genthon úr egy lapon elismerte ebbeli igényemet és jelezte, hogy nincs pénz egyelőre. Szerencsére a Jó Isten megsegített és pár tanítvánnyal átvergődtem a télen. Ezt csak annak igazolására írom, kedves Gyula bátyám, mert leveledben némi szemrehányással illetél könnyelműségem miatt, pedig igazán nem mertem volna ígéret nélkül sem fényképeket, sem az utazást vállalni. A megküldött anyagra nézve annyit, hogy a szöveg a Kunsttopographie módjára halad; persze szó sincs róla, hogy ez végleges volna, sokszor át kell még fésülnöm és kiegészítenem. A történeti anyag sincs még teljesen együtt. A fényképek a saját tulajdonom; a MOB nagy, kidolgozott szép példányokat kap. Ezekre nézve mintát adtam Genthonnak, nála meglesz, vagy 10 darabot. Ezek révén adta meg az engedélyt a fényképezésre.

Ezeket és egyéb dolgokat szeretném a jövő hét végén személyesen bemutatni, ha valakit talállok a MOB-nál. Ugyanis egy barátom autón megy Pestre és magával visz. Kérlek, tehát, légy

⁷⁸ Diebold Károly (1896–1969) soproni fényképészről van szó. Az I. világháborúban teljesített katonai szolgálata után a József Műegyetemre iratkozott be. Tanulmányait a család nehéz anyagi helyzete miatt azonban nem tudta befejezni, ezért visszatért Sopronba. Néhány év elteltével már kizárólag a fényképezésből élt. 1931-ben önálló fotóműtermet nyitott a városban. A II. világháború után a soproni egyetemen helyezkedett el, ahol megalakította és vezette az egyetemi fotólaboratóriumot. Aktív élete végéig itt tevékenykedett, számos rangos kiadványt gazdagítva felvételeivel. Lóránt Ödön: Diebold Károly (1896–1969). *Soproni Szemle*, 24. 1970. 93–95.; Környei Attila: A Liszt Ferenc Múzeum Diebold Károly emlékkiállítás. *Soproni Szemle*, 26. 1972. 370–371.; Hárs József: Diebold Károly fotókiállítás (1944. július 1–24.). *Soproni Szemle*, 49. 1995. 236–244. 2006-ban Sopronban, a Lábas-házban, Budapesten pedig a HAP-Galériában rendeztek fényképeiből emlékkiállítást.

szíves elsősorban nyugtatni e küldeményt, melyet egy volt tanítványom visz fel és kérem szíves értesítésed, hogy jövő szombaton, esetleg pénteken jöhetnek-e.

Addig is még egyszer hálásan köszönve, amit érdeemben tettél és igaz szeretettel szorítja meg kezedet szerető barátod

Csatkai Bandi

9. MDK-C-I-10/155.

Gépirat. 2 lap.

Sopron, 1939. V. 9.

Kedves Jó Gyula Bátyám!

Tán már elsimultak a hullámok, amiket szerencsétlen ügyefogyottságommal felidéztem. Ismételtén kérlek, ne ródd fel másnak, mint járatlanságomnak bizonyos dolgokban. Most jelentem, hogy Diebold fényképésszel beszéltem. Nagyön örült neki, hogy felvételeit szívesen vettétek. Amennyiben a MOB a felvételek zömét átveszi, a kialakult árban, amelynek költségvetése Genthon magántanár úrnál, nemkülönben a fényképes skatulyán van feltüntetve, a lemezeket átadja, csak valószínűleg majd a súlyos lemezek szállításáért számít fel valamit. Abban az esetben, ha a kiválgatás megtörtént, akkor mindjárt méltóztatások a kidolgozott képeket ott fogni és csak azt viszszaaküldeni, ami nem felel meg. Szabad arra figyelmeztetni, hogy nem mind nagyalakúak, erre a fényképész már nem emlékszik pontosan és nehogy többet számíts, legyetek szívesek ezt feljegyezni, nehogy többbe kerüljön a dolog Nektek, mint amennyi jár. Ami a fizetést illeti, mikor az őszt emlegettem, a fényképész boldogságban úszott, mert költözködik és akkor nagyobb összeghez jutva kimászik a csávából. Jelentem még, hogy olyan szelek fújnak, melyek szerint a sokat emlegetett Somogyi házat le akarják hatóságilag bontani. Ez a szépkapus ház a Széchenyi palotával átellenben.⁷⁹ Most még arra kérlek, kedves Gyula bátyám, hogy a 9/12-es felvételeket, melyeket a kéziratához mellékeltem, és amelyeket a magam számára csináltattam, mivel a nagy másolatok birtokában arra már nem lesz szükségetek, nekem pedig az összehasonlítások miatt kellenének, alkalomadtán, ha nélkülözhetitek, nekem visszajuttatni szíveskedj. Ha majd Pesten leszek, a nagy másolatokat ellátom a kellő feliratokkal. Olyan jó volna egyszer hivatalon kívül elbeszélgetni, Gyula bátyám; felvidítanál egy kicsit, ámbár Téged sem láttalak utoljára rózsás hangulatban. Kérlek, ne haragudj. Szeretettel ölel a Te Rontó Pálad.

Bandi

10. MDK-C-I-10/137.

Gépirat. 1 lap

Sopron, 1939. VII. 19.

Kedves Gyula Bátyám!

Ma megérkezett a pénz. Engedd meg, hogy jószágodért ismételtén, de mindig igaz, forró hálával köszönetet mondjak. Most azután gőzerővel nekiláthatok, annyiival is inkább, mert pihenten foghatok neki. Bátor voltam utam egyik útjáról Téged köszönteni. Igen szép volt és elfeledtetett velem minden bajt és idegesítőt. Mint említettem, egyik igen jó tehetségű tanítványom anyagi

⁷⁹ Sopron, Domonkos utca 2. (régi szám: 17.) Zártosú, L alakú beépítésű, kétemeletes barokk sarok-lakóház, klasszicista homlokzattal. Részletes leírása: Csatkai Endre: Műpártolás, műgyűjtés Sopronban. *Magyar Művészet*, 4. 1928. 577.; Csatkai 1936. i. m. 47.; *Sopron és környéke műemlékei* 1953. i. m. 331–333.; *Sopron és környéke műemlékei* 1956. i. m. 353.

hozzájárulásával és kíséretében esett meg a dolog. A kedvéért egy pár napot Egerben töltöttünk, melyet jól ismerek, de nem ártott meg felfrissíteni kedves régebbi emlékeimet, azután Rozsnyó, Kassa, Ungvár, Uzsok, Munkács és Debrecen következett, mindez nem hajszába, hanem lassan, tetszés szerint vett időmértékben. A fiú igen rendes, jól nevelt (az én nevelésem), érdeklődő és fáradhatatlan, így semmi bajt nem okozott. A felöltöm is megjárta, amúgy is meleg volt, csupán az aggteleki barlangban jutott szerephez. A pénz már távollétem alatt megjött és ma kaptam az értesítést, hogy a postán átvehetem. Így kellemes meglepetés is várt rám. Úgyszintén ma írok az Elnök úr örméltóságának, Genthon professzornak is, meg küldök négy-négy apró nyomtatványt, kérek egy-egy példányt fogadj tőlem szívesen, a többiből párja az elnök úré, Genthon úré és a könyvtaré. Csak tudnám valami kézzelfoghatóbbal is bizonyítani, hogy mennyire hálás vagyok Neked, kedves Gyula Bátyám! Sok ilyen különcöd van még, mint én? Jó emberek sorsa ez, nem a rosszaké. Isten áldjon jószágodért és ne feledj el a jövőben sem. Ezerszer ölel és igaz hálából szorítja kezedet

Bandi

11. MDK-C-I-10/148.

Gépirat. 2 lap

Sopron, 1940. II. 22.

Kedves Jó Gyula Bátyám!

Magadban már biztosan levetted rólam a kezemet, mint érdemtelen fráterről, hogy a kijelölt munkát még egyre nem küldtem meg tisztázásra. Tán sokat nem kell mentegetődnöm, jó szíved majd védőügyvédem lesz. Tudod, milyen életem lett most nekem. Délelőtt levéltározni, délután félháromkor talpalás este félnyolcig a különböző olcsó tanítványoknál, futás a város egyik szögletéből a másikba. Akkor a nagy hideg is, kevés fűtőanyag, takarékoskodni kell, csak este van meleg nálam, akkor torlódik meg minden. Már január végén minden készen volt, akkor megígérték a templomi kincstárakat, de persze a hideg miatt nem lett belőle semmi. Küldöm tehát, úgy, ahogy van. Az látszik mégis belőle, hogy a város egy jó részét, végigjártam, lelkiismeretesen leírtam, bejártam az udvarokat és a belsőségeket is.⁸⁰ Nem készültem el a Szent Mihály templom történetével, mert most van megjelenőben Házi főlevéltárosnak egy idevágó munkája,⁸¹ sem elébe vágni nem akarnék még kéziratban sem, hogy később ne kelljen javítgatni.⁸² A dóm történetét hozom. Az többnyire nóvum, mert a bécsi udvari levéltárban őrzött házkronika első művészeti fölhasználása. Mindkét templom kincstárának leírásával tartozom. Nagy karéjban megvan a külváros is, a belvárosból hiányzik az ev. templom és az egyházközség műgyűjteménye. Az ellentétek hihetőleg most majd elcsitulnak és megkapom a tavasszal az engedélyt a feldolgozásra. A vármegyeház belsőségeinek leírása is függőben van. Hasonlóan a Storno gyűjtemény⁸³ és egyáltalán a kérdés az ingó műtárgyakra nézve, ha magánkézben vannak. 43 fényképet mellékelek. Javarészt a magam felvételei. Nem tervszerűen készültek, hanem lehetőleg a kevésbé ismertek, hogy eleve felhívjam az árvákra a figyelmet. A kéziratban kék ceruzával jelöltem, ha szó van róluk és hátlapjukon meg

⁸⁰ Ezekről a felmérésekről két közleményben is beszámolt. Csatkai Endre: Érdekes házak a Kis Várkerületben. *Új Sopronvármegye*, 1940. október 6., október 27.

⁸¹ Alighanem *A soproni Szt. Mihály templom rövid története* című kéziratáról van szó, amely a hagyatékában található a Soproni Levéltárban (Sc. XIV/98. Kéziratok). Felsorolva: Varga Imréné 1993. i. m. 51.

⁸² Dominkovits Péter: Két törvényhatósági levéltáros a XX. század első felében. Házi Jenő és Sümeghy Dezső. *Magyar levéltáros életpályák a XIX–XX. században*. Szerk. Sipos András. Budapest, Budapest Főváros Levéltára, 2004. 121–148.

⁸³ A gyűjteményről újabban: Askercz Éva: *Sopron – Storno gyűjtemény*. Budapest, Tájak–Korok–Múzeumok Egyesület, 1989. (Tájak, korok, múzeumok kiskönyvtára, 276.)

az oldalt, amelyen szerepelnek. Ha hozzájutok a folytatáshoz, akkor a bencés templom, a domonkos templom, az ev. templom lesz gerince a munkámnak és a külvárosnak még nem érintett, de egyébként kisebb része, beleértve a Várkerületet is.

Már most Kedves Gyula Bátyám, ha lehetséges, nem kell külön Téged kérnem rá, hogy mozgass meg minden követ. Eddig is oly mély hálával teltem meg Irántad, hogy tán szerénységtelenség, ha arra kérlek, ezután se hagyj el. Életed példája, amint azt Kismartonban elmondtad, arra tanít, hogy nem szabad kétségbeesni: márpedig nekem még családom sincs, de mégis a MOB erkölcsi és anyagi támogatása tartott a víz felett. A viszonyok mind rosszabbak Nálatok is, nálam is. Igaz, közben meglepetésemre a rádió foglalkoztatott és apró cseprő dolgok csak jutnak, hiszen a sajtókamarának tagja vagyok, de a gyerekekkel való vesződés nagyon kimerít. Lesz-e idén is alkalmam elmenni egy kissé pihenni, kétséges, 1940-et írunk, vészes esztendő. No de ne fessük a falra az ördögöt, jó az Isten, majd megsegít. Én sem hittem volna 1939-ben, hogy ilyen jó barátaim vannak, mint Te és a többiek, és ma még nemcsak élek, hanem a magam szakmájában dolgozhatom.

Most arra kérlek, kedves jó Gyula bátyám, a paksamétát légy szíves átadni és az elnök úr színe elé juttatni. A legújabb termésből küldök négy-négy példányt: egy a Tied, egy a professzor úré, egy Genthon tanár úré és egy a MOB könyvtáráé.

Kedves Családod hogy van? Czaesárék, mindannyian e percben jól érzik magukat és szeretettel emlegetnek.

Kezedbe helyezve ismét ügyemet igaz hálával
Gondol Rád tisztelő jó híved és pártfogoltod

Csatkai Bandi

Terézia Kerny:

My Dear Uncle Gyula! Letters from Endre Csatkai to Gyula Szentiványi (1935–1940)

The extensive correspondence of the art historian Endre Csatkai (Darufalva, August 13, 1896 – Sopron, March 12, 1970) is held in various public and private collections. The letters published here for the first time are contained in the fond for Gyula Szentiványi (Budapest, June 7, 1881. – Budapest, May 17, 1956) at the Institute for Art History Archives of the HAS Research Centre for the Humanities. First and foremost they are of interest in connection with the recommencing of the survey of historic monuments that was brought to a halt by World War I. They also offer insights into his continuous working relationship with the National Committee for Historic Monuments and attest to the friendship he felt for his colleagues in Budapest, above all Szentiványi himself, but also Dezső Dercsényi, István Genthon and Tibor Gerevich.

Gulyás Borbála

Gerevich László korai publikációinak képanyaga az MTA BTK Művészettörténeti Intézet Fényképtárában

Intézetünk Fényképtárában két művészettörténeti vonatkozású archív Gerevich-fotóanyag található. Az első Gerevich Tibor (1882–1954)¹ művészettörténész fényképhagyatékából származik. A jelentős mennyiségű fekete-fehér pozitív fotó elsősorban a Római Magyar Akadémiával kapcsolatos felvételeket, valamint a 20. század első felében Olaszországban (pl. Róma, Velence, Milánó) rendezett nemzetközi képzőművészeti kiállítások enteriőrjeit és az ezeken szereplő magyar, illetve olasz művészek alkotásainak a reprodukcióit tartalmazza.²

A második anyag szintén fekete-fehér pozitív fényképekből áll. Gerevich Tibor unokaöcsésének, Gerevich László (1911–1997)³ régész-művészettörténésznek a hagyatékából származik. 2006-ban ajándék útján került az MTA BTK Régészeti Intézetéből Fényképtárunkba.⁴ Ebben már nem csupán Tibor, hanem az édesapja halála után nála nevelkedő unokaöcs, László tulajdonából származó művészettörténeti tárgyú fotók is találhatók. Ezek feldolgozása jelenleg is zajlik, írásomban ennek a munkának néhány eredményét szeretném ismertetni.

Az anyag több tekintetben is változatos képet mutat. A fényképek kora, mérete, típusa, felhasználási célja igen eltérő. Például vannak köztük publikációkban használt reprodukciók, egyéb műtárgyfotók, helyszíni felvételek, könyvekből származó reprodukciók, külföldi fotóügynökségektől vásárolt fényképek, képeslapok stb. Az ezeken megörökített művészettörténeti emlékek köre is meglehetősen tág, a 12–20. századi magyar és egyetemes művészet, ezen belül az építészet, szobrászat, festészet, iparművészet egyaránt képviselteti magát az anyagban.

¹ Szakács Béla Zsolt: Gerevich Tibor (1882–1954). „Emberek, és nem frakkok.” *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény.* Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. Budapest, Meridián, 2007. 178–204. – Gerevich művei és a róla szóló korábbi irodalom válogatott bibliográfiájával; Gerevich Tibor (1882–1954). Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 16. No 60. 2009. 5–153. Bibliográfiája: Gerevich Tibor irodalmi munkássága. Összeáll. Pálkás László, Hegedüs Alice, Heincz Katalin. *Emlékkönyv Gerevich Tibor születésének hatvanadik fordulójára.* Budapest, Franklin-Társulat, 1942. 279–292.

² Az anyag P. Szűcs Julianna révén az 1980-as évek elején vásárlás útján került a gyűjteménybe (MTA BTK Művészettörténeti Intézet Fényképtár, B3299–4302.) Néhány darabját ld.: *Római iskola.* Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 16. No 59. 2009.

³ Pályájához legutóbb: Marosi Ernő: Gerevich László (1911–1997). *Magyar Tudomány*, 42, 1997, 11. 1377–1380.; Kubinyi András: In memoriam Gerevich László (1911–1997). *Magyar Múzeumok*, 3, 1997, 3. 63.; Marosi, Ernő: László Gerevich (1911–1997) + Selected bibliographie. *Acta Archaeologica*, 50. 1998. 259–263.; Benkő Elek: Gerevich László (1911–1997). *Paloták, kolostorok, falvak. Gerevich László (1911–1997) középkori kutatásai.* Szerk. Benda Judit, Benkő Elek, Magyar Károly. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2011. 9–10.; Marosi Ernő: Gerevich László. *A művészettörténettől a régészetig – és vissza.* Elhangzott 2011. április 15-én, a *Paloták, kolostorok, falvak. Gerevich László (1911–1997) középkori kutatásai* című kiállítás alkalmából rendezett emlékkonferencián. Köszönöm Marosi Ernőnek, hogy megjelenés alatt álló kéziratát a rendelkezésemre bocsátotta.

⁴ A fotóhagyaték régészeti tárgyú része az MTA BTK Régészeti Intézet Adattárában található.

A két kutató érdeklődésének megfelelően az anyagban természetesen elkülöníthető néhány hangsúlyosabban jelen lévő műfaj, stíluskorszak, vagy földrajzi terület. Arányaiban legjelentősebb a középkori és reneszánsz szobrászatot, valamint táblaképfestészetet képviselő reprodukciók száma. Ezen belül kiemelt szerephez jut például a középkori magyar faszobrászat – ezekre Gerevich László korai publikációi kapcsán még visszatérünk –, vagy az itáliai reneszánsz festészet, amely inkább Gerevich Tiborhoz állt közelebb. De külön csoportot alkotnak a családi indíttatásból⁵ mindkettőjük kutatói pályáján fontos szereppel bíró Kassa városával kapcsolatos felvételek, például a kassai dómot építészeti, szobrászati szempontból feldolgozó korabeli és archív fotók, illetve a templom középkori szárnyasoltárait dokumentáló felvételek, valamint a városi múzeumból származó reprodukciók, egyéb műemlékfotók, utcaképek stb. Szintén ide köthetők a esztergomi királyi palota ásatásait bemutató felvételek, amelyet a Gerevich Tibor vezette Műemlékek Országos Bizottsága támogatott.⁶ Itt említhetjük az esztergomi Keresztény Múzeum gyűjteményének egyes darabjait bemutató fotókat is, amelynek újrendezésében és tudományos feldolgozásában Gerevich Tibor jelentős szerepet vállalt.⁷

2011-ben Gerevich László születésének 100. évfordulójáról a Budapesti Történeti Múzeum és az MTA Régészeti Intézete közös rendezésű kiállítással és emlékkonferenciával emlékezett meg (*Paloták, kolostorok, falvak. Gerevich László (1911–1997) középkori kutatásai* BTM, 2011. április 15. – október 7.).⁸ Jelen írással ehhez az évfordulóhoz kapcsolódva a Gerevich Tibor–Gerevich László fotóanyagának egy szeletére szeretném felhívni a figyelmet, amely a hagyaték feldolgozási munkálatai során került meghatározásra. Az anyagnak ugyanis különösen érdekes része az a bő válogatás, amely Gerevich László tudományos pályájának korai szakaszába, a középkori magyarországi képzőművészettel, nevezetesen a faszobrászattal foglalkozó publikációiba enged bepillantást.

Gerevich László a Toldy Ferenc Gimnáziumban érettségizett. Egyetemi tanulmányait a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetemen végezte, ahol magyar, francia és művészettörténet szakra iratkozott be. A *kassai Szt. Erzsébet-templom szobrászata a XIV–XVI. században* c. bölcsészdoktori disszertációját 1935-ben védte meg Keresztényrégészeti és Művészettörténeti Intézetben, amelyet apai nagybátyja, Gerevich Tibor professzor vezetett.⁹ Szintén 1935-ben lett a Fővárosi Múzeumok Ásatási és Régészeti Intézetének, a későbbi Budapesti Történeti Múzeumnak a munkatársa, ahol 1941-től vette át a Középkori Kőemléktár vezetését, amelyet ekkor még a Halászbástyában őriztek. Közben megkezdte első középkori régészeti feltárását a Nagytétényhez közeli Csút falu határában (1941–1942), amely régészeti pályájának első jelentősebb állomását jelentette.¹⁰

⁵ Gerevich Tibor középiskolai tanulmányait Kassán végezte. Műveiben éppen ezért előszeretettel foglalkozott a város emlékeivel, ahogyan tette ezt Gerevich László is a korai szakmai publikációiban. Marosi 1997. i. m. 1378.; Szakács 2006. i. m. 180–181.; Marosi 2011. i. m. 2–3.

⁶ Szakács 2006. i. m. 192–193.

⁷ Gerevich Tibort 1916-ban bízták meg a múzeum anyagának újrendezésével. 1917-től a gyűjtemény igazgatójaként működött. Jelentős szerepe volt az Ipolyi-gyűjtemény Nagyváradról történő megszerzésében (1919–26). Az anyag tudományos feldolgozásával kapcsolatban számos publikációt jelentetett meg, ezeken alapult a gyűjtemény tudományos katalógusa (*Magyarország műemléki topográfiaja I. Esztergom műemlékei I. Múzeumok, kincstár, könyvtár*. Összeáll.: Genthon István. Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága, 1948. – Id. még: Szakács 2006. i. m. 186–187.; Bardoly István: „Teljes győzelem, az egész gyűjtemény a miénk”. Gerevich Tibor és az Esztergomi Keresztény Múzeum. *Gerevich Tibor (1882–1954)* 2009. i. m. 59–71.

⁸ A kiállítás katalógusa: *Paloták, kolostorok, falvak* 2011. i. m. – vö. Marosi 2011. i. m.

⁹ Gerevich László: *A kassai Szent Erzsébet templom szobrászata a XIV–XVI. században*. Budapest, [szerzői kiadás], 1935. (A Budapesti Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti és Keresztényrégészeti Intézetének dolgozatai, 29.)

¹⁰ Benkő 2011. i. m. 9.; Magyar Károly: Gerevich László – a Budapesti Történeti Múzeumban eltöltött évek. *Paloták, kolostorok, falvak* 2011. i. m. 13.; Marosi 2011. i. m. 1.



1. kép. A kötet címlapjának szánt reprodukció (Kassa, Szent Erzsébet-templom, Bibliai Szent Erzsébet szobra a főoltárról, 1474–77) (Gerevich 1935.) MTA BTK MI Fényképtár

Gerevich László 1935-ben megjelent művészettörténeti tárgyú doktori disszertációját Marosi Ernő egyszerre értékeli „a tradíció folytatásaként és újrakezdésként”: „Tradicionális maga a témaválasztás, a 19. században, a magyar művészettörténet-írás első művelői által felvetett, de nyitva hagyott kérdések vizsgálata. Világos a kassai témaválasztás személyes, családjának eredetével összefüggő indítéka is; ugyanígy jelen volt és eleven maradt a Szent Erzsébet-dóm megoldatlan problematikája iránti szakadatlan érdeklődés nagybátyja, a kor meghatározó jelentőségű nagy professzora, Gerevich Tibor munkásságában is. [...] Mindez nem akadályozta meg abban, hogy kora vezető tudományos irányzataihoz csatlakozva, részben e tézisnek ellentmondó irányokban is keresse a magyar fejlődés sajátos útját, mindenekelőtt a közelebbi németországi és közép-európai környezetet szem előtt tartva.”¹¹

A kötet a címlapja szerint „73 képpel”, tehát bőséges illusztrációs anyaggal jelent meg. A könyvben felhasznált fekete-fehér felvételek jelentős hányada – beleértve a címlapra került képrészletet is (1. kép) – a vizsgált fotóhagyatékban megtalálható (címlap, 2., 29–31., 33–34., 39–42., 46–52., 54–58., 60–62., 64., 66–68., 70. kép). Az egyes felvételek általában több, jellemzően 2–3 kissé eltérő példányban szerepelnek az anyagban. Ezeken a képkivágás, a megörökített szobrok háttere, illetve elrendezése gyakran különbözik. Egy-egy darab legtöbbször a nyomdai előkészítés jellegzetes ismérveit hordozza, a hátán vagy előlapján különféle utólagos jelölésekkel, illetve megjegyzésekkel. Ezáltal jól nyomon követhető az a folyamat, ahogyan a kötetbe kerülő illusztrációk kiválogatása történt. Összefoglalásképpen elmondható, hogy a szöveg tartalmi arányainak megfelelően a kassai Szent Erzsébet-templom középkori és reneszánsz faszobrászati anyagának minden jelentős darabja helyet kapott reprodukció formájában a kötetben. (2. kép) A templom 17–18. századi barokk berendezésének szobrai a szövegben csupán rövidebb ismertetést kaptak.



2. kép. Szent János szobra a kassai Szent Erzsébet-templom Kálvária-csoportjából (jelenleg: Kassa, Kálvária-templom), 1430-as évek (Gerevich 1935. 34. kép) MTA BTK MI Fényképtár

¹¹ Marosi 1997. i. m. 1378. – vö. Marosi 2011. i. m. 2–3.



3. kép. Túrócbélai Madonna, 14. század
(Gerevich 1941–42. 4. kép)
MTA BTK MI Fényképtár



4. kép.
Madonna, 1450–60.
(Körmöcbányai Múzeum)
MTA BTK MI Fényképtár



5. kép.
Az elkészült reprodukció
Gerevich 1941–42. 17. kép)
MTA BTK MI Fényképtár

A meglévő fotók tanúsága szerint ezekből az emlékekből csak néhány darab került bele illusztrációként a kötetbe. A végül ki nem választott darabok viszont a megmaradt fotóanyag alapján mégis tanulmányozhatók.

Szintén a felvidéki középkori faszobrászat tárgykörében íródott Gerevich László második korai, művészettörténeti tárgyú publikációja. *A felvidéki szobrászat stílusfejlődése* című átfogó jellegű tanulmánya, amely 1941–1942-ben a Gerevich Tibor által szerkesztett *Szépművészet* című folyóirat hasábjain jelent meg.¹² A szöveget illusztráló fekete-fehér reprodukciók eredeti példányai jelentős részben ugyancsak szerepelnek a hagyatékban (1–2., 4., 6–8., 10–17., 19., 21., 23–24., 27–32., 39. kép). Az előbbiekhöz hasonlóan itt is a nyomda számára előkészített darabokról van szó. (3. kép) Hátlapjukon ceruzával szerepel az adott reprodukció milliméterben megadott leendő mérete és esetlegesen a kivágás mértéke. E tanulmány illusztrációi esetében az eredeti fotók előlapján is gyakran megjelennek a korabeli nyomdatechnikának megfelelő, fehér fedőfestékkel készült retusálások, például amikor a megfelelő, nem szögletes képkivágatot az egységesen fehérre színezett háttérrel érték el. (4–5. kép)

Gerevich László következő művészettörténeti tárgyú tanulmánya a Gerevich Tibor-emlék-könyvben jelent meg 1942-ben. A professzort tanítványai 60. születésnapja alkalmából köszön-

¹² *Szépművészet*, 2. 1941. 298–302.; 3. 1942. 189–203.

tötték. Gerevich Tibor nagybátyja emlékkönyvébe ismét egy középkori magyarországi faszobrásszal foglalkozó témát választott. Művében a Gerevich Tibor pályája szempontjából oly fontos esztergomi Keresztény Múzeum egyik legkiemelkedőbb darabjának, a *Garamszentbenedeki úrkoporsó*-sónak (1480 k.) az ikonográfiai programját dolgozta fel.¹³ Az elemzést 15 fekete-fehér reprodukció kíséri. Ezek eredeti példányai, két kivételtől eltekintve, a tárgyalt fotóhagyatékban megtalálhatók (37., 39–42., 44–51. kép). (6. kép) A felvételek hátoldalán szintén láthatók a ceruzás jelzések, amelyek a leendő reprodukció méretére és kivágására vonatkoznak.

Gerevich László középkori magyarországi faszobrásszal kapcsolatos kutatásaihoz a hagyatékon belül valószínűleg a fentiekén kívül további fényképeket is kapcsolhatunk. Ugyanis található az anyagban egy jelentősebb válogatás a különféle felvidéki (17 db),¹⁴ valamint erdélyi¹⁵ (Csíkménaság, Zsögöd, Csíksomlyó, Csíkszentgyörgy, Csíkszentmihály, Csíkszentdomokos) középkori emlékekből.



6. kép A három Mária a sírnál, Garamszentbenedeki úrkoporsó, 1480 k. (Esztergom, Keresztény Múzeum) (Gerevich 1942. 50. kép) MTA BTK MI Fényképtár

Borbála Gulyás:

The Photographic Illustrations of the Early Publications of László Gerevich held at the Institute for Art History's Collection of Photographs of the HAS Research Centre for the Humanities

Two sets of photographic materials concerning the work of Tibor and László Gerevich are held at the Collection of Photographs of the Institute for Art History of the HAS Research Centre for the Humanities. The first of these was acquired through purchase from the photo bequest of the art historian Tibor Gerevich (1882–1954). A large quantity of black-and-white positives show principally the interiors of 20th century international art exhibitions and reproductions of the works of the artists on exhibit. The second set of archival photographs, which also consists of black-and-white positives, was acquired by our Institute's Collection of Photographs from the László Gerevich bequest of the Institute of Archaeology of the HAS Research Centre for the Humanities. In addition to photographs from Tibor Gerevich, this also contains photographs concerning art history from his nephew, the archaeologist and art historian László Gerevich (1911–1997). The majority of the photographs depict relics of Medieval, Renaissance and Baroque art. In this essay I examine the photographs that offer insight into the early period of László Gerevich's scholarly career, the publications concerning the old art of Hungary.

¹³ Gerevich László: *A garamszentbenedeki úrkoporsó. Emlékkönyv Gerevich Tibor születésének hatvanadik fordulójára* 1942. i. m. 43–59.

¹⁴ Pl. Selmezbányai Madonna, 1506 k. (Selmezbánya, Szent Katalin-templom).

¹⁵ Pl. Csíkszenttamás, Madonna, 1440–1460.

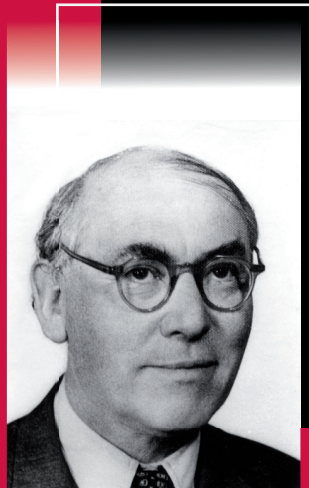
E számunk szerzői:

Balázs Kata**Gellér** Katalin**Gulyás** Borbála**Jerovetz** György**Kerny** Terézia**Papp** Gábor György**Prohászka** Péter

„Mármost Kedves Gyula Bátyám, ha lehetséges, nem kell külön Téged kérnem rá, hogy mozgass meg minden követ. Eddig is oly mély hálával teltem meg Irántad, hogy tán szerénységség, ha arra kérlek, ezután se hagyj el. Életed példája, amint azt Kismartonban elmondtad, arra tanít, hogy nem szabad kétségbeesni: márpedig nekem még családom sincs, de mégis a MOB erkölcsi és anyagi támogatása tartott a víz felett.

A viszonyok mind rosszabbak Nálatok is, nálam is. Igaz, közben meglepetésemre a rádió foglalkoztatott és apró-cseprő dolgok csak jutnak, hiszen a sajtókamarának tagja vagyok, de a gyerekekkel való vesződés nagyon kimerít. Lesz-e idén is alkalmam elmenni egy kissé pihenni, kétséges, 1940-et írunk, vészes esztendő. No de ne fessük a falra az ördögöt, jó az Isten, majd megsegít.

Én sem hittem volna 1939-ben, hogy ilyen jó barátaim vannak, mint Te és a többiek, és ma még nemcsak élek, hanem a magam szakmájában dolgozhatom.”

Csatkai Endre Szentiványi Gyulának

Tudományos tanácsadók

Dávid Ferenc
Galavics Géza
Gellér Katalin
Marosi Ernő
Tímár Árpád
Végh János

Szerkesztőbizottság

András Edit
Andrási Gábor
Beke László
Kerny Terézia (főszerkesztő)
Pataki Gábor
Pócs Dániel
Sisa József

Esztámsunk szerkesztői

Markója Csilla (MTA BTK MI)
Bardoly István (KÖH)

Lektor

Tímár Árpád

Angol nyelvű összefoglalók

Szegedy-Maszák Zsuzsanna

Következő számsaink témáiból:

Bogyay Tamás emlékére
Reprezentáció és reneszánsz
Mozdulatművészet

Tanulmányokat elektronikus úton várunk a következő címre: teresia@arthist.mta.hu
A formai kívánalmak Intézetünk honlapján (www.arthist.mta.hu) olvashatók.
Szerzőinket kérjük, hogy a leadott tanulmányokhoz rövid magyar és angol nyelvű bemutatkozást, valamint angol nyelvű összefoglalót és kulcsszavakat szíveskedjenek mellékelni.

A címnegyed Kozma Lajos Májusi este (1909) című könyvillusztrációjának felhasználásával készült.
A borítón Csatkai Endre portréja (KÖH, Tudományos Irrattár)
A főszerkesztő elektronikus postacíme: teresia@arthist.mta.hu
HU ISSN 0133-1531
Kiadja az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet és az Argumentum Kiadó Kft.
Felelős kiadó Sisa József mb. igazgató és Láng József
Lapterv: Schmal Károly
Tördelés: Hodosi Mária
Nyomta és kötötte az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme
A lap megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatja



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Argumentum

Előfizethető a Magyar Posta Zrt. Hírlap Üzletágánál (1089 Budapest, Orczy tér 1.),
valamint (könyvtárak részére) a Könyvtárellátó Nonprofit Kft.-nél (1134 Budapest, Váci út 19.).
Példányonként megvásárolható az Argumentum Kiadóban (1085 Budapest, Mária u. 46.).
Külföldön terjeszti a Batthyány Kultur-Press Kft. (H-1014 Budapest, Szentháromság tér 6.)
Előfizetési díj egy évre: 6000 Ft
Ára példányonként 1500 Ft

ars hungarica 2012

Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Művészettörténeti Intézet folyóirata
XXVIII. évfolyam

1.



Bevezető

Bogyay Tamás pályaképe	5
<i>Kerny Terézia</i> : Bogyay Tamás és a MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének kapcsolata	8

Tanulmányok

<i>K. Lengyel Zsolt</i> : „Annyi bizonyos, hogy a tudósok nem rohamcsapat, de a jövőnek mégis ők dolgoznak.” Pillanat- és helyzetképek Bogyay Tamás életútjáról	13
<i>Mentényi Klára</i> : Bogyay Tamás kőszegi szülőháza	32
<i>Wehli Tünde</i> : Bogyay Tamás és Johannes Aquila	45
<i>Szőke Béla Miklós</i> : Bogyay Tamás és a Karoling-kori Mosaburg/Zalavár	62
<i>Havasi Krisztina</i> : Árpád-kori építészeti emlékek kutatása az 1930-as, 1940-es években.	
Bogyay Tamás és Csemegi József munkássága levelezésük tükrében I.	77
Bogyay Tamás és Csemegi József levélváltása 1939-ből	100
<i>Simon Anna</i> : „Bogyay Tamásnak tisztelettel. Tóth Sándor” Egy levél 1966-ból	121

Recenziók

<i>Szakács Béla Zsolt</i> : A kibontakoz(tat)ás állomásai	136
<i>Lővei Pál</i> : A Naumburgi Mester – szobrász és építész a katedrálisok Európájában	145

In Memoriam

Boskovits Miklós, 1935–2011 (<i>Végh János</i>)	176
---	-----



Bogyay Tamás 1987 áprilisában Spoleto-ban
a „Popoli delle steppe Unni, avari, ungari” című nemzetközi konferencián (MTA MKI).

Bogyay Tamás pályaképe

1909. április 9-én (téves anyakönyvi bejegyzés szerint április 8-án) született Kőszegen. Édesapja, Bogyay Lajos, az Osztrák–Magyar Monarchia hadseregének huszár főhadnagya, a kőszegi katonai alreáliskola tanára. Édesanyja, Pauler Katalin, Pauler Gyula történész lánya. Testvérei Bogyay Attila és Bogyay Piroska. A család 1914-ben Kőszegről Nagykanizsára költözött.
- Bogyay Tamás 1915–1919 között Nagykanizsán járt elemi iskolába, majd ugyanott 1919–1927 között a piarista gimnáziumba.
- 1927–1931-ben a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészkarának hallgatója volt magyar-francia, illetve olasz szakokon. Később olasz helyett művészettörténetet hallgatott Hekler Antal tanszékén.
- 1931–1932-ben az Eötvös Collegium bentlakó tagja. Tanárai többek között Hekler Antal, Farkas Gyula, Moravcsik Gyula, Horváth János, Eckhardt Sándor, Pauler Gyula voltak.
1932. április 30-án magyar-francia szakos tanári oklevelet szerzett.
- 1932-ben írta Hekler Antalhoz A művész a korai középkorban című doktori értekezését, amelyet 1932. október 29-én summa cum laude védett meg.
- 1933–1935 között díjtalan gyakornok volt az egyetem Művészettörténeti és Klasszika Archaeológiai Tanszékén Hekler Antal mellett.
- 1932/1933. tanév második felében ösztöndíjas volt a Berlin Collegium Hungaricumban.
- 1933/1934. tanév első felében ösztöndíjjal kutatott a Római Magyar Történelmi Intézetben.
- 1935 júliusától 1939 végéig a Zala vármegyei királyi tanfelügyelői hivatalban dolgozott Zalaegerszegen, tanügyi fogalmazó gyakornokként.
- 1938-ban és 1939-ben Hekler Antal és Friedrich Gerke által szervezett dél-németországi és ausztriai tanulmányutakon vett részt.
1939. augusztus–szeptemberben a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium ösztöndíjával részt vett a perugiai nyári egyetemen (Università per stranieri), és hosszabb tanulmányutat tett Észak-Itáliában.
1940. január 15-től a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumban, a népiskolai, majd a szakoktatási ügyosztályon dolgozott.
- 1943 augusztusában a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium művészeti ügyosztályára került, ahol miniszteri titkárként a műemlékvédelem és a külföldi kiállítások referense lett.



Bogyay Tamás az 1960-as évek végén, 1970-es évek elején müncheni dolgozószobájában, a háttérben szülei, Bogyay Lajos és Pauler Katalin fényképével. (MTA MKI).

1944 végén hivatalból beosztották a Szépművészeti Múzeum Szentgotthárdra szállított műkincseinek leltározására.

1945. március 30–31-én a magyarországi műkincsszállítmány hivatalos kísérőjeként hagyta el az országot. Neki köszönhető, hogy a magyarországi műkincsek a háború végén az amerikai hadsereghez, a müncheni Central Art Collecting Pointba kerültek. A háborút követő években Bogyay a magyar állam alkalmazottjaként maga is részt vett a Magyar Visszaszolgáltatási Bizottság munkájában. Feleségével haza szerettek volna térni, ez azonban kétszer – 1946-ban és 1947-ben – is megghiúsult; a fordulat éve után a magyarországi politikai helyzet miatt letettek erről. Ezekben az években a bajor (chiemgaui) Alpokban fekvő Staudach-Egerndachban élt, és egy kegytárgyakat készítő műhelyben dolgozott szakmunkásként, majd munkanélküli lett.

Az 1940-es évek végétől bekapcsolódott a németországi és nemzetközi művészettörténeti kutatásba, intenzív kapcsolatokat ápolott külföldön dolgozó magyar és magyarországi kutatókkal is.

1952 januárjától 1974-es nyugdíjba vonulásáig a Szabad Európa Rádió szerkesztő munkatársa volt, Kőszegi Ákos álnéven tudósított.

Az 1962–1963-ban megalakult Müncheni Magyar Intézet (MMI) / Ungarisches Institut München (UIM) vezetője 1968-ig, majd haláláig annak meghatározó munkatársa volt.

1989-től szakértőként bekapcsolódott a jáki bencés apátság templom nyugati részének újrarendezésének kutatásába, rendszeresen látogatta a zalavári ásatásokat is, és magyarországi konferenciákon adott elő (Esztergom).

1990 júniusában az ELTE Bölcsészettudományi Karának díszdoktorává avatták.

1992 őszi szemeszterében az ELTE Művészettörténeti Tanszékén a középkori magyar művészet témakörében „Az Árpád-kori magyar művészet problémái” címmel tartott előadásokat.

1994 február 8-án hunyt el Münchenben.

Fontosabb források és írásk Bogyay Tamás pályájáról¹



Bogyay Tamás a jáki templom nyugati kapuja előtti ideiglenes állványon, 1990. szeptember 7-én. (Mezey Alice felvétele)

¹ E helyütt csupán az elmúlt közel két évtized legfontosabb, Bogyay Tamásról szóló írásait és forrásait idézzük a további tájékoztatóhoz, mivel az utóbbi években több olyan, Bogyay munkásságával foglalkozó tanulmány is született – lásd egyebek mellett K. Lengyel Zsolt írásait –, amelyek részletesen, a teljesség igényével közlik a Bogyayval kapcsolatos szakirodalmat, illetve Bogyay Tamás bibliográfiáját is. Az UIM-ben őrzött források tanulmányozásához nyújtott segítségért köszönet K. Lengyel Zsoltnak és Busa Krisztinának.

Források

- BOGYAY, Thomas von: Zentralstelle für ausländisches Bildungswesen in Göttingen. (Ösfogalmazvány, gépirat), München, 1952. július 19. Gépirat Ungarisches Institut, Regensburg. Bibliothek, Sonderammlungen: Nachlaß Thomas von Bogay 13: Korrespondenz, Alte Reihe, W–Z.
- BOGYAY Tamás: Magyar Nemzeti Bizottság Irodájának. (Ösfogalmazvány, gépirat), München, 1952. február 5. Ungarisches Institut, Regensburg. Bibliothek, Sondersammlungen: Nachlaß Thomas von Bogay 11: Korrespondenz, Alte Reihe, K–P.
- BOGYAY, Thomas von: Ein subjektiver Bericht über meinen bisherigen Lebensweg. (Gépirat, 1978/1979 körül) Ungarisches Institut, Regensburg. Bibliothek, Sondersammlungen: Nachlaß Thomas von Bogay, Biobibliographische Schriften-sammlung.
- Dem Sonnenschein, dem Regen mit gleichem Mut entgegen [1989]. Marlene FARKAS im Gespräch mit Thomas von Bogay, *Ungarn Jahrbuch* 17(1989), 1–7.
- Televíziós interjú Bogay Tamással [1988]. Beszélgetőtárs MAROSI Ernő, szerkesztő ÉZSIÁS Anikó, rendező SZAKÁLY István, riporter SZÉNÁSI Sándor. Sajtó alá rendezte LACZKÓ Ibolya, *Ars Hungarica*, 2(1994), 259–276.
- BOGYAY Tamás: Bogay Tamás életrajzi adatai. Gépirat, München 1991/1992 körül. Ungarisches Institut, Regensburg. Bibliothek, Sondersammlungen: Nachlaß Thomas von Bogay, Biobibliographische Schriftensammlung.

Szakirodalom

- ADRIÁNYI Gábor: Bogay Tamás és a Münchener Magyar Intézet, *Magyar Egyháztörténeti Évkönyv*, 2(1996), 15–20.
- K. LENGUEL Zsolt: Bogay Tamás (1909–1994), *Hungarológiai Értesítő*, 13(1994), 312–315.
- K. LENGUEL Zsolt: Umwege eines Gelehrtenlebens. Aus Biographie Thomas von Bogays (1909–1994), *Ungarn-Jahrbuch*, 27(2004), 81–111.
- K. LENGUEL Zsolt: Bogay Tamás magyarságtudományi tevékenysége az emigrációban, *Ars Hungarica*, 1(2007), 118–172.
- KOVÁCS Éva: Bogay Tamás halálára. (1909. IV. 8–1994. II. 8.), *Ars Hungarica*, XXII(1994)2, 207–210.
- MAROSI Ernő: Ják és Esztergom, Bogay Tamás művészettörténeti munkásságának két sarokpontja, *Magyar Egyháztörténeti Évkönyv*, 2(1996), 27–30.
- PROKOPP Mária: Bogay Tamás XIV. századi művészettörténeti kutatásai, *Magyar Egyháztörténeti Évkönyv*, 2(1996), 21–26.
- SZÁNTÓ Konrád: Bogay Tamás egyháztörténeti munkássága. (A 80 éves kutató ünnepi köszöntése), *Magyar Egyháztörténeti Vázlatok*, 2(1990), 7–15.
- SZÁNTÓ Konrád: Bogay Tamás, a modern történetírás halhatatlan alakja, *Magyar Egyháztörténeti Évkönyv*, 2(1996), 9–14.
- WEHLI Tünde: In memoriam Bogay Tamás (1909–1994), *Művészettörténeti Értesítő*, XLIII(1994), 3–4. sz., 275–281.

Összeállította: Havasi Krisztina

Bogyay Tamás és az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport / Kutatóintézet kapcsolata¹

Bogyay Tamás, mint ezt hatalmas levelezése és kollégáink meleg hangú elbeszélései, nekrológjai bizonyítják, mindvégig fönntartotta kapcsolatát a Művészettörténeti Kutató Csoport, majd Kutatóintézet munkatársaival az emigrációban.

Kovács Éva (1932–1998) már az 1960-as évek közepétől, Marosi Ernő, Tóth Melinda, Wehli Tünde pedig a hetvenes évektől kezdve, egyre rendszeresebbé váló müncheni tartózkodásaik alkalmával sohasem mulasztották el őt fölkeresni. Különlenyomatokkal, az idehaza eléggé bajosan megszerezhető friss szakirodalommal távoztak tőle. Kimerítő eszmecserét folytattak vele, amelynek során mindig megosztotta velük új kutatási megfigyeléseit, eredményeit a magyar Szent Koronáról, az Árpád-kori kőfaragványokról, Jákról, Johannes Aquiláról vagy az esztergomi Szent Adalbert-székesegyház nyugati dískapujáról, a Porta Speciosáról – egyszóval a középkori magyar művészet kardinális jelentőségű emlékeiről és problémáiról. Bogyay Tamás abszolút szellemi mércét jelentett számukra, a Marosi Ernő, majd Galavics Géza vezette I. Régi Magyar Művészeti Osztály pedig tudatosan és következetesen folytatta tovább az általa megkezdett kutatásokat. Előfordult, hogy a címmel is kifejezték ezt az azonosulást. Például Wehli Tünde *13. századi magyarországi ívmező domborművek* című tanulmánya egyértelműen Bogyaynak a katolikus egyháztörténészek egyesülete 1936-ban alapított kiadványában, a *Regnumban* közölt *Isten Báránya. Adatok az Árpád-kori templomkapuk ívmező díszítésének ikonográfiájához* írására utal. Wehli Tünde publikációja a Művészettörténeti Kutató Csoport és székesfehérvári István Király Múzeum közös kiadványában, az *Árpád-kori kőfaragványok* című katalógusban jelent meg, melynek előzéklapjára a kö-

Kerny Terézia, MTA BTK Művészettörténeti Intézet, tudományos munkatárs. Kutatási területe: középkori és barokk ikonográfia, tudománytörténet, műemléki topográfia.
E-mail: teresia@arthist.mta.hu

Terézia Kerny, research fellow at the Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences; fields of research: medieval and Baroque iconography, history of scholarship, topographical survey of historic monuments.
E-mail: teresia@arthist.mta.hu

¹ Elhangzott a Bogyay Tamás (Kőszeg, 1909. április 9–München, 1994. február 8.) születésének századik évfordulója tiszteletére rendezett emlékülésen

vetkező ajánlás került: „Bogyay Tamásnak érdekes kiállítás helyett sajnos csak írásos tükrképét ajánlja szeretettel Tóth Melinda.” Ezek a rejtett, eldugott utalások nem kis bátorságot és kiállást jelentettek azokban az években.

Magam 1985. október 3-án láttam először Bogyayt, amikor a Kutató Csoport meghívására, több évtizedes távollét után végre engedélyezték hazautazását. *A középkori magyarországi művészet néhány művészetszociológiai problémája* című előadását a Johannes Aquila-kérdéskörnek szentelte, amely az 1950-es évektől kezdve foglalkoztatta. A tanácssterem, ezt talán mondanom sem kell, zsúfolásig megtelt. Valamennyi kollégám ott volt, s eljött csaknem az összes medievista, hiszen mindenki kíváncsi volt az élő legendára. Kitűnő előadása után Marosi Ernő, a Kutató Csoport igazgatóhelyettese végigvezette az akkor még a budai Prímási Palotában (Úri utca 62.) működő intézményben, s ha jól emlékszem, a pecsétmásolat-gyűjteményben hosszabban elidőzött, ahol Bodor Imre megmutatta neki a kollekció érdekesebb darabjait. Előadása, amely a mai napig megkerülhetetlen alpmű a téma kutatói számára, egy évvel később megjelent az *Ars Hungaricában*.

Ezt követően többször is hazlátogatott, s amikor csak tehetett, fölkereste az Intézetet. 1988-ban Ézsiás Anikó szerkesztésében, Szakály István rendezésében dokumentumfilmet forgattak róla a Magyar Televízióban. Az egyik kérdező Marosi Ernő volt.

Az 1980-as évek közepén kezdődtek a középkori magyarországi művészet egyik kulcsemlékének, a jáki apátsági templomnak a régészeti, művészettörténeti, konzerválási és restaurálási munkálatai. A művészettörténeti kutatásokba bekapcsolódott az Országos Műemlékvédelmi Hivatallal kötött megállapodás értelmében a Kutató Csoport frissen érkezett kollégája, Szentesi Edit. Tőle tudom, mennyi segítséget kaptak a templom addig egyetlen monográfusának számító Bogyay Tamástól az ásatások, fölmérések során felmerülő kérdések tisztázásában. 1999-ben a kutatásokat összegző tanulmánykötetet a szerzők az ő emlékének ajánlották.

Bogyay Tamás örvendetesen megszorodott látogatásainak 1994-ben bekövetkezett halála vetett végett. Hagyatékának egy részét a Kutatóintézet kapta meg, az ügyintézéssel Wehli Tündét bízták meg. Máig tisztázatlan körülmények között azonban az anyag jelentős része eltűnt az út során. A szerencsésen megérkezett maradék a könyvtárba került.

Wehli Tünde írta meg Bogyay nekrológiáját, s állította össze első bibliográfiáját is a *Művészettörténeti Értesítőben*. Az *Ars Hungaricában* Kovács Éva méltatta életművét. Ugyanebben a számban jelent meg az 1988-as televíziós interjú szövege is. Két évvel később, a *Magyar Egyháztörténeti Évkönyv* 1996-os emlékszámában Ják és Esztergom,

Bogyay Tamás művészettörténeti munkásságának két sarokpontja címmel Marosi Ernő írt róla tudománytörténeti összegzést.

Időközben a Müncheni Magyar Intézet Irattárában maradt hagyatékot K. Lengyel Zsolt, a Müncheni Magyar Intézet igazgatója, a *Studia Hungarica* és az *Ungarn-Jahrbuch* kiadója és főszerkesztője kutatta, majd az *Ars Hungarica*-ban közölt átfogó tudománytörténeti összegzést bőséges jegyzetapparátussal Bogyay Tamásnak az emigrációban kifejtett magyarságtudományi munkásságáról, s egészítette ki irodalomjegyzékét a kéziratban maradt művekkel, a különböző eldugott, nehezen hozzáférhető helyen közölt írásaival, recenzióival. A Münchenben őrzött fényképeket és levelezést 2008-tól az Intézet fiatal kutatói ösztöndíjasa, Havasi Krisztina kezdte feldolgozni részben ösztöndíjak, részben egy 2009-ben kötött intézményi megállapodás keretében.

Bogyay Tamás és az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet kapcsolata tehát mindig töretlen volt. A diskurzus mind az emigráció éveiben, mind a rendszerváltás után folyamatosan működött, s igen termékenynek bizonyult. Úgy tűnik végre, hogy hagyatékanak sorsa is rendeződni látszik, melynek teljes jegyzékét talán hamarosan kézbe vehetjük. Levelezéséből is izgalmas információk várhatók. Egy gondosan megjegyzetelt tanulmánykötet megjelentetése is fontos lenne, mert nem elavult, ásatag művek, hanem eredeti gondolatokat, s máig érvényes megállapításokat tartalmazó íráskölzléséről lenne szó.

Az emlékülés a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat és az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet korábbi közös, nagy érdeklődésre számot tartó tudománytörténeti rendezvényeinek sorába illeszkedett. Magas színvonalú előadásainak² közlése szintén e nemes tradíció része.

Kerny Terézia

² Emlékülés Bogyay Tamás (Kőszeg, 1909. április 9. – München, 1994. február 8.) születésének századik évfordulója tiszteletére. A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat és az MTA Művészettörténeti Kutatóintézete által rendezett konferencián, 2009. december 14-én elhangzott előadások: K. Lengyel Zsolt (Ungarisches Institut / Magyar Intézet, Regensburg): Bogyay Tamás emlékezete és hagyatéka; Marosi Ernő (MTA MKI): Bogyay Tamás középkor-konceptiója; Wehli Tünde (MTA MKI): Bogyay Tamás és Johannes Aquila; Havasi Krisztina (MTA MKI): Árpád-kori építészeti emlékek kutatása az 1930–1940-es években: Bogyay Tamás (1909–1994) és Csemegi József (1909–1963) munkássága levelezésük tükrében; Szőke Béla Miklós (MTA Régészeti Intézet): Bogyay Tamás és Zalavár; Szilárdfy Zoltán: Magyar ruhás Szent Márton; Filmvetítés: Portréfilm Bogyay Tamásról (rendezte Ézsiás Anikó, MTV, 1988).

Terézia Kerny

The relationship between Thomas von Bogyay and the Research Team / Research Institute of Art History of the Hungarian Academy of Sciences

Delivered at a session organized in commemoration of the centenary anniversary of the birth of Thomas von Bogyay (Kőszeg, April 9th, 1909 – Munich, February 8th, 1994)

As is apparent on the basis of his extensive correspondence and the earnest necrologies and fond remembrances of my colleagues, Thomas von Bogyay always maintained his relationship with the Research Team, later the Research Institute of Art History.

Éva Kovács (1932–1998), who had the good fortune of traveling to Munich as early as the mid-1960s, never failed to pay Bogyay a call, nor did Ernő Marosi, Melinda Tóth, or Tünde Wehli, who in the 1970s began taking increasingly frequent trips to the capital city of Bavaria. They brought back offprints and recently published works of secondary literature, which at the time were hard to come by in Hungary. They engaged in an exhaustive exchange of ideas, during which Bogyay always shared his newest observations and findings regarding the Hungarian holy crown, stone masonry of the Arpadian Age, Ják, Johannes Aquila or the Porta Speciosa, the western portal of the Cathedral of Saint Adalbert in Esztergom. In other words, they spoke on the topics and issues that are the cardinal points of medieval Hungarian art. For them, Thomas von Bogyay set the intellectual standard. The I. Department of Old Hungarian Art, lead first by Ernő Marosi and later by Géza Galavics, continued, quite deliberately and consistently, to pursue areas of research he had initiated. At times they expressed this identification with his work through their choices of titles. An essay entitled *13. századi magyarországi ívmező domborművek* [Tympanum Reliefs in the Art of 13th Century Hungary] by Tünde Wehli clearly refers to the study entitled *Isten Báránya. Adatok az Árpád-kori templomkapuk ívmező díszítésének ikonográfiájához* [The Holy Lamb. Data on the Iconography of Tympanum Decorations in Church Portals of the Arpadian Age], which was published in *Regnum*, a publication of the association of Catholic Church historians, which was established in 1936. Tünde Wehli's publication appeared in the catalogue jointly published by the Research Team for Art History and the King Saint Stephen Museum, entitled *Árpád-kori kőfaragványok* [Stone Carvings from the Arpadian Age]. The following dedication was printed on its endpaper: "Instead of an interesting exhibition, I, Melinda Tóth, fondly offer Thomas von Bogyay only a textual mirror image." At the time it took a considerable amount of courage to make such references, even if they were concealed.

I myself met Bogyay for the first time on October 3rd, 1985, when at an invitation of the Research Team he was allowed to return to Hungary after having lived abroad for decades. His lecture, entitled *A középkori magyarországi művészet néhány művészetszociológiai problémája* [Some Sociological Questions on the Art of Medieval Hungary], was dedicated to the subject of Johannes Aquila, a topic that had engaged him since the 1950s. Needless to say, the lecture hall was packed. All of my colleagues were there, but medieval scholars from other fields also attended, as everyone was eager to see Bogyay, who was something of a living legend. Following his engaging lecture, he was accompanied by Ernő Marosi, the assistant director of the Research Team, to see the institute housed at the time in the Primatial Palace (Üri Street 62), and if my memory serves me correctly, he spent a considerable amount of time in the Collection of Seals, where Imre Bodor showed him the more notable artefacts. His presentation was published the following year in *Ars Hungarica*, and to this day it remains an indispensable work for scholars of this subject.

Bogyay returned to Hungary several times after this, and whenever possible he always paid a visit to the Institute. In 1988, with Anikó Ézsiás as editor and István Szakály as director, the Hungarian State Television made a documentary film about him. One of the interviewers was Ernő Marosi.

In the mid-1980s archaeological, art historical, conservation and restoration work was begun on one of the key works of medieval Hungarian architecture, the Abbey of Ják. As agreed with the National Office for the Protection of Historic Monuments, Edit Szentesi, then a newly employed colleague of the Research Team and currently my office mate, joined the art historical research. I learned from her of the considerable assistance Thomas von Bogyay gave when questions concerning the excavations arose, for he was at the time the sole scholar to write a monograph on the history of the church. The volume of essays summarizing the research, which was published in 1999, was dedicated to his memory.

Bogyay's increasingly frequent visits were brought to an end by his death in 1994. A portion of his bequest was received by the Research Institute, and Tünde Wehli was appointed as its caretaker. Due to circumstances still unexplained, a significant portion of the material disappeared in the process of being transported. The portion which arrived safely was incorporated into the Library's collection.

Tünde Wehli wrote Bogyay's obituary and compiled the first bibliography of his work in the journal *Művészettörténeti Értesítő*. In *Ars Hungarica* Éva Kovács (1932–1998) praised his oeuvre. The text of the 1988 television interview was published in the same issue. Two years later Ernő Marosi wrote an essay on his place in the history of art history entitled *Ják és Esztergom, Bogyay Tamás művészettörténeti munkásságának két sarokpontja* [Ják and Esztergom, two Cornerstones of Thomas von Bogyay's Art Historical Scholarship]. It was published in the 1996 commemorative issue of *Magyar Egyháztörténeti Évkönyv*.

In the meantime the part of the bequest that remained in the Archives of the Hungarian Institute in Munich was studied by Zsolt K. Lengyel, the institute's director and publisher and editor of the journals *Studia Hungarica* and *Ungarn-Jahrbuch*. He published a broad survey in *Ars Hungarica* on the scholarship Bogyay had pursued on Hungarian culture as an émigré, accompanied by voluminous notes. He also supplemented the existing bibliography with works that remained in hand-written form, as well as essays and reviews that were hard to come by. In 2008 Krisztina Havasi began research as the recipient of a fellowship for young scholars at the Institute on the photographs and correspondences kept in Munich, work she continued in 2009 within the framework of an agreement reached by the two institutes.

The relationship between Thomas von Bogyay and the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences was therefore never broken. They kept up an animated and provocative exchange, both during the years Bogyay spent in emigration and following the regime change. The future fate of the bequest will be settled and hopefully we will soon receive a complete inventory. No doubt we will come across exciting things in his correspondence as well. It would be crucial to publish a conscientiously noted collection of essays, as this would represent a reprinting of essays which are far from outdated or obsolete, but rather contain original ideas and conclusions that remain relevant to this day.

The commemorative symposium is heir to a series of events on the history of scholarship organized by the Association of Hungarian Art Historians and Archaeologists and the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences. The publication of Bogyay's lectures is also part of this noble tradition.

Keywords: Thomas von Bogyay, Research Institute of History of Art of Hungarian Academy of Sciences

K. Lengyel Zsolt

„Annyi bizonyos, a tudósok nem rohamcsapat, de a jövőnek mégis ők dolgoznak”

Pillanat- és helyzetképek Bogyay Tamás életútjáról

Bogyay Tamás szívesen levelezett, öregkorában készséggel adott interjúkat pályafutásáról, személyes gyűjteményeiben pedig gazdag fényképanyagot hagyott hátra. A következő oldalakon e három forráscsoportból merített, egymáshoz illesztett – olvasandó és nézendő – dokumentumok az eddig közölt tanulmányok¹ nyomán válogatott szempontok szerint világítják meg életrajzát. A nyomtatott és gépiratos önéletrajzi megnyilatkozások az élő beszéd őszinteségével, a levelek az élethelyzeteket hitelesítő erejükkel hozzák közelebb a fotókon személyes és szakmai viszonylataiban megjelenő embert és tudóst. A fényképek a Müncheni Magyar Intézet regensburgi székhelyén kutatható hagyatékának iratai és az intézet egyéb Bogyayval kapcsolatos különgyűjteményi tételei² mellett itt jelennek meg először.³



1. A családtól a tudományig

Bogyay Tamást 1932-ben avatták a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem bölcsészdoktorává.⁴ Ötvennyolc évvel később ugyanott, az Eötvös Loránd Tudományegyetem aulájában vette át díszdoktori oklevelét.⁵ „Álmomban sem gondoltam arra, hogy valamikor megint itt fogok állni, még hozzá ilyen megtisztelő alkalommal”, kezdte rövid, de velős

1. kép. Díszdoktori ünnepélyén. Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1990. június 19. BhMü, 19: Materialsammlung, Fotos (IV), 4

¹ K. LENGYEL (2004), 8–111; K. LENGYEL (2006), 483–565; K. LENGYEL (2007), 118–172; K. LENGYEL (2007), 118–172.

² RÖVIDÍTÉSEK: BhMÜ = MÜNCHENI MAGYAR INTÉZET, REGENSBURG. KÖNYVTÁR, KÜLÖNGYŰJTEMÉNYEK: BOGYAY TAMÁS HAGYATEKA; MMI Kt = Müncheni Magyar Intézet, Regensburg. Könyvtár, Különgyűjtemények.

³ E fényképek jelentős hányada egy jóval terjedelmesebb állag részeként Bogyay Tamás Münchenben élő lánya, Pießkalla, született Bogyay Emese, és unokája, Michael Pießkalla előzékenysége folytán került a családi gyűjteményből letétként a Bogyay-hagyatékba. Az intézet ezért éppúgy köszönettel tartozik, mint Entz Géza Antalnak az Entz Géza hagyatékában található két levél rendelkezésre bocsátásáért. A fényképek és a szöveges források digitalizálását Busa Krisztina szakmai referens és Uhri Nóra gyakornok végezte a Magyar Intézetben. A képaláírások idézőjelbe tett részei a képek hátoldaláról származnak. A fotósok neve a legtöbb esetben ismeretlen.

⁴ K. LENGYEL (2007), 118.

⁵ Forгатókönyv Bogyay Tamás és William J. McGuire honoris causa doktorrá avatásán. BhMü 182: Biographisches, Schriften über/mit Bogyay.

Dr. K. Lengyel Zsolt, történész; 1982 óta
a – 2009-ben Regensburgba költözött –
Müncheni Magyar Intézet munkatársa,
2002 óta igazgatója. Az Ungarn-Jahrbuch
és a Studia Hungarica főszerkesztője.
2003-ig a müncheni Ludwig-Maximilians-
Universität oktatója, 2010 óta a Regens-
burgi Egyetem hungarológiai képzésének
vezetője. Főbb kutatási témái: transz-
szilvanizmus, neoabszolutizmus, magyar
kapcsolattörténetek, hungarológia
tudománytörténete.
E-mail: Lengyel@ungarisches-institut.de

Dr. Zsolt K. Lengyel, historian. Since 1982
research member of the Ungarisches
Institut München (moved to Regensburg
in 2009), as of 2002 director of the institute.
Editor-in-chief of Ungarn-Jahrbuch and
Studia Hungarica. Until 2003: instructor at
the Ludwig-Maximilians-Universität
in Munich. Since 2010 director of
Hungarology Studies at the University
in Regensburg. Fields of research:
Transylvaniam, neo-absolutism, histories
of Hungarian relations, the history of
Hungarology.
E-mail: Lengyel@ungarisches-institut.de

Itt is, ott is „megtanítottak kritikusan gondolkodni minket” – utalt egy másik késői nyilvános beszélgetésében munkamódszerének alapjára.⁸ Eötvös collegistaként művészettörténet főszakon írta 1932-ben megjelent doktori értekezését a művész kora középkori társadalmi helyéről.⁹ Elkészítése során egy életre szóló tanulással gazdagodott (2. kép).

Az 1980-as évek második felétől megjelent interjúinak egyikében így vall erről: „A témához Horváth Jánostól kaptam az indítást. Ő vetette fel a kérdést, hogy milyen lehetett a középkorban költőnek lenni. Ebből kiindulva merült fel bennem a kérdés: mit jelenthetett a középkorban művészeknek lenni? Akkoriban ez teljesen új és szokatlan gondolat volt. A német tudományosságban ugyan jelentkezett már a szociológiai szemléletmód, de inkább csak az irodalomtörténetben. Hekler nem volt elragadtatva, de elfogadta a témát. A dolgozatban azután név említése nélkül ellentmondtam egyik kedvelt tételének. Erre felszólított, hogy írjam ki a nevét,¹⁰ cáfoljam meg, mert a doktorátuson már nem mint tanár és tanítvány, hanem mint egyenrangú felek állunk egymással

köszöntő beszédét (1 kép). Akik személyesen ismerték, tudták, hogy nem szokott pózolni. Ezt 1990. június 19-én sem tette, amikor a kitüntetés okát nem magában kereste. Kijelentette: az „érdem voltaképp nem is az enyém, hanem azé a tudományos etikai hagyományé, amely a múltat összeköti a jelennek”. A kutatott, elemzett és közvetített múlt mellett a sajátjára is gondolt: „Ezt a szellemet érezhettem már a szülői házban, ezt adták Nagykanizsán a piaristák, ezt kaptam Budapesten az Eötvös Collegiumban és az egyetemen is elsősorban mesteremtől, Hekler Antaltól.”¹⁶ Öregkorában az Eötvös Collegiumot olyan szellemi otthonként emlegette, amelyben „kiprovokálták az emberből, hogy foglaljon állást, és mondjon ellent”. Ez a pályakezdetét felidéző, 80. születésnapjára készült interjú így folytatódik: „Bizonyos tabuk mindig vannak, amiket nem fektetnek le, minden embernek van egy bizonyos öncenzúrája, de azt akkor nem fölülről követelték meg, hanem mindenkinek éppen a világnézete diktálta. Hihetetlen pluralizmus uralkodott ezen a téren. Én piarista gimnáziumba jártam Nagykanizsán, az osztály harmadrésze zsidó volt, volt pár református, pár evangélikus, a többi katolikus, de a tanáraink sohasem akartak senkit megtéríteni.”¹⁷ Ezt a türelmet tapasztalta egyetemi tanulmányai éveiben is, ugyanis a gimnázium és az Eötvös Collegium között „semmiféle törést” nem érzett.



2. kép. Bogyay Tamás
a badacsonyi szülői házban (?).
1930-as évek eleje.
BhMü, Leihgabe Pießkalla

⁶ Bogyay Tamás beszéde budapesti díszdoktorrá avatásán. Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest, 1990. június 19. Cím nélküli ösfoglalmazvány. Eredeti gépirat. BhMü 182: Biographisches, Schriften über/mit Bogyay.

⁷ Interjú Bogyay Tamással 80. születésnapján. Az interjút készítette Kovács Ágnes [München, 1989], Szivárvány, 10(1990)/30, 118–127, itt 119.

⁸ Televíziós interjú Bogyay Tamással [Budapest, 1988. augusztus 16. Készítette SZÉNÁSI Sándor, MAROSI Ernő, LACZKÓ Ibolya], Ars Hungarica, 22(1994), 259–276, itt 260. A továbbiakban: Bogyay-interjú.

⁹ Bogyay (1932).

¹⁰ Hekler Antal neve elő is fordul, de csak lap alján, bibliográfiai hivatkozásokban: Bogyay (1932), 6, 4–6, 11, 15. jegyzet; 23, 40. jegyzet.



3. kép. „Badacsony. Bogyay Lajos és Bogyay Lajosné. 1942. X. 8.”
BhMü, Leihgabe Pießkalla

szemben. Ezért még ma is nagyon hálás vagyok neki. Sok barát-hoz és egy nagyon fontos tanulsághoz jutottam így: azokkal lehet a legjobb viszonyt kialakítani, akikkel nem egyezik a véleményünk. Ezt nevezhetjük termékeny ellentmondásnak.”¹¹

Bogyay önéletrajzi beszámolóiban rendszerint megemlékezett családi hátteréről is. Apja, nagymádi és várbogyai Bogyay Lajos az osztrák-magyar hadseregben huszártisztként szolgált.¹² Az ő ágán „jóformán mindenki katona volt”.¹³ A Balaton-felvidéki szőlőkultúra ápolásában és fejlesztésében jeleskedő Bogyay-ösök¹⁴ között akadt egy nevesebb hivatalnok is, az a Bogyay Lajos, aki a Bach-korszakban, 1849–1861 között Zala megyefőnöke volt.¹⁵ Anyja, Pauler Katalin révén a magyar tudományosság három jeles képviselőjét tudhatta felmenő és kortárs rokonának: Pauler Tivadar jogtudóst, minisztert, országgyűlési képviselőt (1816–1886) – dédapját –, Pauler Gyula történészt, országos főlevéltárnokot, miniszteri tanácsost (1841–1903) – nagyapját –, valamint Pauler Ákos filozófus egyetemi tanárt (1876–1933) – nagybátyját¹⁶ (3–5 kép).

A díszdoktori beszédében említett szülői házat Pauler Tivadar építtette.¹⁷ Ide költözött a család, miután Tamás Nagykanizsán leérettségizett. Bogyay emlékeiben Pauler Gyula „badacsonyi háza” volt családjá második otthona, amelyben a születése előtt elhunyt nagyapja, Pauler Gyula, „az emlékével, illetve a környezettel” hatott;



4. kép. „1931 szept. Badacsony. Balról: Tamás, Papa, Ákos bácsi, Mama, Piroska. Ákos bácsi felvétele”. BhMü, Leihgabe Pießkalla



5. kép. „Budapest 1931. június”. Ákos bácsival.
BhMü, Leihgabe Pießkalla

¹¹ Almási (1987), 69.

¹² A művészettörténészek szellemi köztársaságának professzora [München, 1993. június 22.], in GyÖRFFY (1998), 237–257, itt 237.

¹³ Bogyay-interjú, 272.

¹⁴ <http://regi.hajomagazin.hu/77badacsony.html>; http://wiki.strandkonyvtar.hu/index.php?title=Bogyay_Lajos (mindkettő 2012. március 6.).

¹⁵ FOKI Ibolya: Zalalövő története 1850–1914. Lásd http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/telepulesek_ertekei/Zalalovo/pages/007_Zalalovo_tortenete_1850-1914.htm (2012. március 6.).

¹⁶ K. LENGyel (2006), 487.

¹⁷ A művészettörténészek szellemi köztársaságának professzora, in GyÖRFFY (1998), 237. Ez a ház, amelyet a családi emlékezet szerint az 1970–1980-as években lebontottak, nem azonos a Balaton környéki műemlékek szakirodalmában ENTZ–GERŐ (1958), 92. és a turisztikai ismertetőkben (<http://www.badacsony.hu/andere-sehenswurdigkeiten.html>; <http://kirandulas.cikkpress.com/badacsonyi-hegy>, mindkettő 2012. március 6.) rendszerint előforduló, 18. század végén épült badacsonytomaji Bogyay–Malatinszky-kúriával. Az utóbbihoz építésztechnológiai közelítésben lásd MEDGYESI Gréta: A hely és a rétegek viszonyának értelmezése, *Debreceni Műszaki Közlemények*, 6(2011/2.), lásd http://www.eng.unideb.hu/userdir/dmk/docs/20112/11_2_04.pdf (2012. március 27.).



6. kép. „1937. március 12”. Bogyay Tamás családja „Sólyom” vitorlásán. BHMÜ, Leihgabe Pießkalla



7. kép. 10. „Jún. 29. d. u. 4 ó. Lencse 12.5 Exp. 1/100”. Piroskával a „Sólyom” vagy a „Zsivány” fedélzetén. 1930-as évek. BHMÜ, Leihgabe Pießkalla

„az ő könyveinek a jó része még ott volt, és Pauler Ákos filozófiai könyvtárának jó része is odakerült”.¹⁸ (4–5 kép)

A müncheni *Ungarn-Jahrbuch* szerkesztősége 1989-ben interjút készített vele, amely kérésére a következő főcímmel jelent meg: „Dem Sonnenschein, dem Regen, mit gleichem Mut entgegen.”¹⁹ Ezzel a jelszóval válaszolt a beszélgetés alaphangját kifejező kérdésre: minek köszönheti az évtizedeken át töretlen, és 80. születésnapján túl sem lankadó munkakedvét? Annak, hogy fiatalkorában a katonatiszti és a tudósi alkatot egyaránt jellemző bizakodó fegyelmesség és kitartó pontosság magatartásmintáival szembesült a szülői házban. És ez, kettős társadalmi eredetének összehangzó hatása, örök eszmei útravalóval látta el. Ehhez Balaton-parti otthonában hozzájárult az a körülmény is, hogy szenvedélyes vitorlázók voltak (6–7 kép) „Engem például Édesanyám tanított meg vitorlázni. Amikor aztán volt saját hajónk, ebben naplót vezettünk, és én ezt a mottót választottam: »Napsütésben, esőben,

mindig bátran előre».²⁰ Ez tulajdonképpen egész életemre érvényes. Tudományos munkáimra is.”²¹ A két vitorlás felvétel Bogyay Tamás doktorátusának utolsó évéből származik.

A képeken látható nagybácsi, Pauler Ákos akaratlanul is kulcsszerpet játszott abban, hogy disszertációjával a tudományművelés erkölcséből is vizsgálhatott. (4–5 kép) Fennebb azt olvashattuk egyik interjújában, hogy tanára nyílt vitára ösztökölte. Egy másik beszélgetésben Ákos bácsival kerekedik le a felszólítás története: „Akkoriban volt neki [Hekler Antalnak – K. L. Zs.] egy kollégiuma, a »Művészet és világnézet«, szellemtörténeti jelleggel. Azt tanulmányozta, hogyan tükröződik a művészeknek a világnézete a román kori francia plasztikában. Remekül beszélt franciául. Ugyanakkor volt Pauler Ákosnak egy pszichológiai kollégiuma, »A lelki élet egysége«. És én a disszertációmban oda lyukadtam ki, hogy a korai 11. századi román plasztikák sokszor mennyire hasonlítanak a modern expresszionista alkotásokhoz. Hogy az egyik egy fejlődésnek az elején, a másik a végén áll tehát. Hivatkoztam a Pauler-kollégiumra,²² ahol szó volt például az elmebeteg rajzairól, meg ilyenekről, hogy azok mennyire expresszionisták. Hekler rögtön észrevette a Pauler-hatást, s hogy az ő kollégiumára nem hivatkoztam, akkor azt mondta nekem – négy szemközt voltunk, letegezett –, írd ki

¹⁸ BOGYAY-interjú, 272.

¹⁹ „Dem Sonnenschein, dem Regen, mit gleichem Mut entgegen”. Marlene Farkas im Gespräch mit Thomas von Bogyay (München, im Oktober 1989), *Ungarn-Jahrbuch*, 17(1989), 1–7.

²⁰ Ma is bántó mulasztásom, hogy annak idején, az interjú szerkesztésekor, nem kértem el Bogyay Tamástól a jelmondat eredeti, magyar nyelvű változatát – amely a müncheni családban sem hagyományozódott át. Intézetünkben készült még egy fordítás, amely Busa Krisztina leleménye: „Napsütés vagy zivatar, bátran előre, nem zavar.”

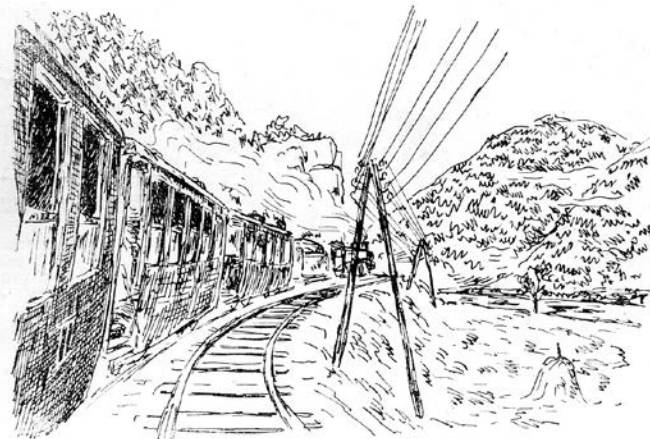
²¹ Lásd a 19. jegyzetben *i. m.*, 1.

²² BOGYAY (1932), 51, 119. jegyzet szerint Pauler Ákos egyetemi előadását az 1931/1932. II. félévben tartotta.

a nevemet, cáfolj meg.²³ A doktorátusodnál nem mint tanár és tanítvány, hanem mint egyenrangú felek állunk egymással szemben.”²⁴

A fiatal Bogyay Paulerék értelmiségi hagyományát követte és alakította a maga képére. Családjában „az volt az elv, hogy senkit sem kényszerítettek semmiféle pályára. Mindenki maga döntse el, és az biztos, hogy az anyai ágnak a szellemi légköre volt az erősebb. Soha semmi kedvem nem volt arra gondolni, hogy katona legyek.”²⁵ Annál inkább csábította a bölcsészpálya. Erről a vonzalomról is beszámolt az itt idézett beszélgetésben, amelyet a Magyar Televízió a Szent István-émlékezés alkalmából 1988. augusztus 16-án sugárzott; szerkesztett szövegét e folyóirat a halálát bejelentő számban adta közre 1994-ben.²⁶ Művészettörténész beszélgetőtársa, Marosi Ernő szóba hozta a történelemhez és a művészethez fűződő viszonyát, előrebecsátva, hogy nem tekintí őt csak művészettörténésznek. „Énnekem az az érzésem – válaszolt Bogyay –, hogy a történeti érdeklődésem még régebből való, azt lehet mondani, hogy szinte gyerekkori örökség. Sőt volt idő, amikor például rendkívül érdekelt az archeológia, még gyermekkori játékaiban is, tehát én bennem ez már megvolt, már gimnazista koromban is, a történeti érdeklődés. De a művészeti, az talán onnan jöhetett, hogy ügyesen rajzoltam és megnyertem valami gyerekrajzpályázatot, és akkor fölmerült az a gondolat, hogy festő legyek. De én tudtam, hogy festő nem leszek [...]. Tehát hiába rajzolok jól, hiába tanulom meg a mesterséget, nem nekem való pálya, és éppen azért soha komolyan nem gondoltam arra, hogy képzőművészetre menjek.”²⁷

Az említett gyerekrajzpályázat vélhetően azonos azzal a diákturista irodalmi pályázattal, amelyen a Magyar Turista Egyesület kitüntette első, 1924-ben nyomtatásban megjelent írását.²⁸ Négy rajzot tartalmazott, amelyekből itt kettő látható (8–9 kép). A cikk végén megnevezett szerző, „Bogyay Tamás, a nagykanizsai kegyesrendi főgimnázium V. o. növendéke” egy ausztriai kirándulás élményeit foglalta össze nyiladozó értelemmel, a történelmi Magyarország összeomlásának keserű élményét feldolgozva: „Itt vagyunk 21 magyar fiú távol hazánktól, egyedül, messze idegenben. Mi



8. kép. Bogyay Tamás rajza a Mura-völgyéről.
Megjelent: BOGYAY (1923), 49.



9. kép. Frohnleiten látképe, Bogyay Tamás rajza.
Megjelent: BOGYAY (1923), 50.

²³ A disszertáció nyomtatott változata nem tartalmaz tételes Hekler-cáfolatot, vö. Bogyay (1932). Azt, hogy áttételes cáfolat rejtett-e benne, külön kellene megvizsgálni.

²⁴ A művészettörténész szellemi köztársaságának professzora, in GyÖRFFY (1998), 240.

²⁵ BOGYAY-interjú, 273.

²⁶ Uo., 259.

²⁷ Uo., 261.

²⁸ BOGYAY (1924), 4–6, 49–53, itt 49, csillagos jegyzet.



10. kép. „1942. júl. Tamás”.
BhMü, Leihgabe Pießkalla

képviseljük itt a legyőzött, megalázott magyarságot, melyre megvetéssel s lekicsinyléssel tekint az egész külföld. Miránk vár az a feladat, hogy megmutassuk elnyomóinknak, hogy milyen igazán a magyar. Nekünk kell bebizonyítanunk, hogy nem vagyunk gyöngé, műveletlen, barbár törzs, hanem nagy kultúrájú, életerős nép, mely hivatva van arra, hogy előkelő helyet foglaljon el az európai népek között.”²⁹ Tizenöt éves volt, de már megértette kora magyar kultúrpolitikájának célkitűzését.³⁰ A Graz környéki kimerítő hegymászás hangulatát megörökítő utolsó mondatának érzelmességéből leendő hivatásának eszmei körvonalai bontakoznak ki: „Lehanyaglik a sok gyermekfej, a lelkük pedig az álmok szárnyán elszáll messze napkeletre, hol könnyes szemű anyák várják fiaikat, kik messze idegenbe mentek tanulni, tapasztalni s a magyar névnek becsületet szerezni.”³¹

Alább látni fogjuk, hogy Bogay Tamás húsz évvel később nem csupán néhány napra indult *idegenbe*. Addig hazai környezetben ápolta a magyar hírnevet. E feladat számára a történelmi múlt, mindenekelőtt a Dunántúl és a Balaton-vidék középkori művészeti hagyatékának feltárását, elemzését és a szélesebb nyilvánosságnak való bemutatását jelentette. Minderre voltaképpen magántudósként törekedett, miközben kenyerét 1935-től



11. kép. A kutató magántudós talán legkedvesebb tevékenysége közben, valószínűleg az 1940-es évek első felében. BhMü, Leihgabe Pießkalla

a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium kötelékében, a zalaegerszegi tanfelügyelőségen tanügyi fogalmazóként, 1940-től a háború végéig a budapesti minisztérium hivatalnokaként kereste (10. kép).³² Korai munkáinak legismertebbjét a jáki apátsági templomról és Szent Jakab-kápolnáról közölte 1944-ben, jellemző módon egyaránt művészettörténeti összefoglalóként és a két templom megtekintése során használható vezetőként.³³ Egyik jegyzetéből kiderül, hogy minisztériumi irodájából rendszerint a budapesti műegyetem Középkori Építészeti Tanszékének kézikönyvtárába, valamint fénykép- és rajzgyűjteményébe húzódott vissza, hogy összegyűjtse anyagát (11. kép).³⁴ Akkoriban számos, hajdani való-

²⁹ BOGYAY (1924), 52.

³⁰ Vö. Ujváry Gábor: *A harmincharmadik nemzedék. Politika, kultúra és történettudomány a „neobarokk társadalomban”*, Budapest, Ráció, 2010.

³¹ BOGYAY (1924), 53. Kiemelés K. L. Zs.

³² K. LENGyel (2006), 486–490.

³³ BOGYAY (1944). Azonos című folytatásos közlése *Dunántúli Szemle*, 10(1943) 21–30, 95–113, 205–221, 302–314; 11(1944) 55–63, 182–191.

³⁴ BOGYAY (1944), 103.

ságukban kevésbé vagy egyáltalán nem látható, főként egyházi műemlékre is felhívta a művelt olvasóközönség figyelmét.³⁵ A M. Kir. Balatoni Intézőbizottság egyik 1941. évi tavaszi előadóestjét e témakörben tartotta. A korabeli sajtóközlemény egyebek mellett hírül adta erről az eseményről: „Bogyay Tamás dr., tanügyi előadó mélyreható tanulmányában foglalkozott a Balaton elpusztult műemlékeivel, főleg templomaival, amelyek bizonyítják, hogy a tizenegyedik században, tehát közvetlenül a honfoglalás után, már fejlett keresztény kultúra volt az országban. [...] Az elpusztult templomok romjait mutatta be ezután vetített képekben, kezdve a legrégebben: a zalavári apátsággal [...]. A színes, érdekes előadás során rámutatott arra, hogy az elpusztult műemlékekkel való foglalkozás a történelmi folytonosság kimutatása szempontjából éppen olyan fontos, mint művészettörténeti szempontból és hangsúlyozta a műemlékek megmentésének, védelmének jelentőségét, különös tekintettel arra a barbarizmusra, amely az úri-osztály részéről éppen úgy megnyilvánult – sajnos –, mint a tudatlan réteg oldaláról, a műemlékek széthordása és felhasználása révén.”³⁶

Érdemes figyelni az *úri-osztályra* tett utalásra. Bogyay nem az alsó társadalmi rétegekből származott. Mégsem azonosult a múltidőztetés kora magyar társadalmának középső- és felső rétegeiben elterjedt attitűdjével. Iskoláiban elsajátított kritikai érzékével tudta, hogy a nemzet történeti tudata akkor egészséges, ha józan. E felfogását szemlélteti az alábbi levélrészlet 1943-ból, amely egyúttal finom adalék a Hekler Antal (1882–1940) és Gerevich Tibor (1882–1954) közötti, majd innen részben a tanítványok közé furakodó feszültségek természetrajzához: „Regnum-ba[n] elkövetek megint egy botrányos dolgot, legalább is azt hiszem, némelyek botrányozni fognak rajta s tán hazaárulást is emlegetnek, mert kisütöm azt, hogy a szárnyasoltárok (Kassa!!!, Lőcse & Co) nem a magyar művészet tősgyökere, sőt a régi magyar székesegyházak oltárainak is csak Divald papa [Divald Kornél (1872–1931) – K. L. Zs.] adott szárnyakat. Csapodi Csabának (1910–2004) szörnyen tetszik, csak egy jegyzetet tart igen erősnek, amelyben melleleg egymás mellett közlök egy latin mondatot és mellette, hogy mit mondott annak alapján Gerevich. A Gerevich frázisban t. i. olyan van, aminek az eredetiben nyoma sincs. Így születnek nálunk a tudományos legendák, köztük szárnyasoltárok.”³⁷ Erre vonatkozó kritikájának éle csak akkor érzékelhető teljes mértékében, ha elolvassuk illető tanulmánya összegzésének lábjegyzetbe iktatott részét. E sorokban ugyanis a szárnyasoltárok területi elterjedését a német kapcsolatokkal magyarázta – de nem a korabeli hivatalos német tudományosság elvárásai szerint, ami a világháború kellős közepén a folyóirat és szerzőjének bátor szabadelvűségére vallott: „Aligha lehet tehát csak a török pusztítással magyarázni azt a tényt, hogy a szárnyasoltárok a színmagyar területnek csak szélein és kései példákkal szerepelnek, a központokból pedig még közvetett adatok sem maradtak róluk, viszont elterjedésük gócpontjai meglehetősen pontosan összeesnek azokkal a városi településekkel (Lőcse, Eperjes, Kassa, Nagyszében, stb.), amelyeket még a legelfogultabb lokálpatriotizmus sem mer a középkori magyar népiség és művelődés fellegváraiként beállítani. A magyaroknak úgy látszik idegen maradt és ezért nem kellett a németes oltárművészet.”³⁸

³⁵ Néhány példa: Bogyay Tamás: Elpusztult és átépített középkori templomok a Balaton vidékén (Adatok a Balatonvidék művészettörténetéhez), *Balatoni Szemle*, 2(1943), 13–14, 392–395; Uő: Elpusztult és átépített középkori templomok a Balaton vidékén. A karmacsi régi plébániatemplom, *Balatoni Szemle*, 2(1943), 15–16, 443–446; Uő: Elpusztult és átépített középkori templomok a Balaton vidékén. Badacsonyi egyházai a középkorban, *Balatoni Szemle*, 3(1944)/19, 508–510.

³⁶ (3. m.) [BOGYAY Tamás]: A keszthelyi Balatoni Múzeum és a Balaton elpusztult műemlékei, *Országjárás. Vendégforgalmi, nyaralási és utazási hetilap*, II. (VII.) (1941) 22, május 30., 5.

³⁷ Bogyay–Entz Géza levelezés. Budapest, 1943. február 16. Entz Géza hagyatéka, Budapest. Magántulajdonban. Bogyay a „Kassa” utáni három felkiáltójelet kézírással toldotta be. A szóban forgó tanulmány: BOGYAY (1942/1943), 91–112. A „Gerevich frázis” nyomtatásban látszólag megszelídített kritikájához vö. uo. 95, 6. jegyzet. A Divald „lelkes képzelete” révén (uo. 102) *megszárnyasodott oltárok*, elméletének legjobb támasza nem az érvek, hanem éppen a magyar önértetnek hízelgő beállítása volt” (uo. 103, 36. jegyzet).

³⁸ BOGYAY (1942/1943), 111, 64. jegyzet.

2. A bajor Alpoktól a Müncheni Magyar Intézetig

1944 novemberében a budapesti kormány kiürítette a hatósági épületeket. Bogyayt mint a kultuszminisztérium művészeti osztályának miniszteri titkárát beosztották a nyugatra menekítendő műkincsszállítmány mellé, amelynek viszontagságos útja a bajorországi Chiemsee partjainál ért véget 1945 tavaszán. A háború utolsó napjait itt vészelte át feleségével együtt. A házaspár ezután néhány évig Staudach-Egerndach faluban, festői környezetben élt, de a létbizonytalanság fokozódó és egyre nyomasztó légkörében (12. kép).³⁹ Bogyay eleinte legszívesebben hazatért volna. 1946 és 1948 között kétszer megkísérelte, hogy feleségével együtt felszálljon a műkincsek egy részét Magyarországra visszaszállító vonatra. Ebben azonban hivatali és gyakorlati okok mindkét alkalommal megakadályozták.⁴⁰

Az, aki a Balaton-felvidéken nőtt fel, a bajor hegyvidéket talán túl zordnak érzi. Bogyay azonban

megbarátkozott új természeti környezetével. Ebben bizonyára segítette a régi családi hajónaplóba jegyzett bölcsesség is: „Napsütés vagy zivatar, bátran előre, nem zavar.”⁴¹ Feleségével gyakran járta a természetet, kirándult a hegyekbe. Az egykori vitorlázó megkedvelte a téli sportokat.⁴² Idős korában is rendszeresen sielt (13–15 kép).

Bogyay nem a végleges letelepedés szándékával érkezett Bajorországba. Így tudományos munkájának kellékeit, valamint személyes ingóságait alighanem akkor sem vitte volna magával, ha ez elutazásának zavaros körülményei közepette módjában állt volna. Magyarországi magánkönyvtárának és levelezésének azon darabjai, amelyek hagyatékában fennmaradtak, többségükben valószínűleg a háború után kerültek ki hozzá részben bátyja, Bogyay Attila segítségével.⁴³ Örömmel tölthette el, hogy köztük voltak kötetek badacsonyi örökségéből is. Hiszen ha szóba került nagypja, Pauler Gyula, szerény büszkeséggel említette meg, hogy a „könyvei között nőttem fel”⁴⁴ Ezekből csak néhányat sikerült ugyan kijuttatnia németországi emigrációjába, például a pannonthalmi rendtörténet



12. kép. A Bogyay-házaspár 1945–1951 között.
„Photo Steinhoff”, BhMü, Leihgabe Pießkalla



13. kép. Bogyay a bajor Alpokban. (1945–1951),
„Photo Steinhoff”. BhMü, Leihgabe Pießkalla

³⁹ K. LENGyel (2004), 84–87.

⁴⁰ K. LENGyel (2004), 85.

⁴¹ Lásd a 20. jegyzetben.

⁴² De a vitorlázást sem hagyta abba. Vö. Bogyay–Deér József levelezés. München, 1954. július 11. és 1964. augusztus 26. BhMü 9: Korrespondenz, alte Reihe.

⁴³ Lásd a hagyatékban pl. a *Századok* 1944. évi 7–10. számát (benne Bogyay Tamás: Tíz év középkori ásatásainak művészettörténeti eredményei, *Századok* 78[1944] 488–509), amelyet a fedőlapjára ragasztott címke szerint Bogyay Attila a „Budapest XII. Városmajor u. 27/a”-ból küldött öccsének Staudach-Egerndachba.

⁴⁴ ALMÁSI (1987), 69.



14. kép. Bogay a bajor Alpokban (1945–1951), „Photo Steinhoff”.
BhMü, Leihgabe Pießkalla



15. kép. „Lermoos, 1966. febr. 6.” Emese lányával és síoktatójokkal.
BhMü, 19: Materialsammlung, Fotos (IV.), 27.

zalavári kötetét, ezt azonban még öregkorában is használta.⁴⁵ Az 1988-as budapesti televíziós interjúban megkérdezték tőle: „Van kire hagynia ezt a könyvet?” Válaszában megnevezte müncheni tudományos otthonát: „Igen, van: a Magyar Intézet, az Ungarisches Institut, aminek én voltam az első vezetője.”⁴⁶ A Münchener Magyar Intézetnek 1962. évi megalapításától 1968-ig igazgatója, azután haláláig elnökségi tagja volt.⁴⁷ „És ingyen csináltam. Értelmét láttam, szükség volt rám azért is, mert ismertem mind a római intézetet, illetve az akadémiát, mind a berlini intézetet.”⁴⁸

Bogay 1933 nyarán és 1933/1934 telén ösztöndíjjal egy-egy szemesztert töltött a berlini Collegium Hungaricumban, illetve a római Magyar Történeti Intézetben.⁴⁹

A magyarságtudománnyal három évtizeddel később a bajor fővárosban került ismét szoros kapcsolatba. Nem ő kezdeményezte megalapítását, de ő adott programot a müncheni intézetnek, mégpedig abból a szemléletből, amellyel ő már a negyvenes évek végétől kereste és hamarosan megtalálta helyét új szellemi környezetében is anélkül, hogy az otthoniaktól elszakadt volna.⁵⁰

1948 áprilisában, a kapcsolat többéves szünete után, első bajorországi lakhelyéről levelet írt a szintén Hekler-tanítvány Entz Gézának (1913–1993), aki akkor még Erdélyben a Bolyai Tudományegyetem Művészettörténeti Tanszékének élén tevékenykedett.⁵¹ Bogay adósnak érezte magát a kolozsvári címre küldött és oda meg is érkezett sorokkal: „Bokros teendőim közepette egy csomó más levéllel együtt a Tiéd is halasztódott, míg a mai posta meghozta megboldogult

⁴⁵ BOGAY-interjú, 273. Münchener hagyatékának könyvtári részében fennmaradt a pannonhalmi kötet is: *A pannonhalmi Szent-Benedek-Rend története*, szerk. Erdélyi László; I. Erdélyi László: *A Pannonhalmi Főapátság története*, Budapest, 1902; VII: Füßy Tamás: *A Zalavári Főapátság története*, Budapest, 1902.

⁴⁶ Bogay-interjú, 273. Végül könyv- és irathagyatékának java került ebbe az intézetbe, amely a hagyaték másik értékes részét Budapesten őrző akadémiai Művészettörténeti Kutatóintézetrel szorosan együttműködik annak érdekében, hogy a 20. századi magyar tudománytörténet forrásainak e tárházából minél több dokumentum váljon a kutatás közkincsévé.

⁴⁷ Vö. K. LENGYEL (2004), 95–102.

⁴⁸ A művészettörténészek szellemi köztársaságának professzora, in GYÖRFFY (1998), 249.

⁴⁹ K. LENGYEL (2007), 118–119.

⁵⁰ K. LENGYEL (2007), 119–125.

⁵¹ MAROSI Ernő: Entz Géza, 1937–1993, *Magyar Szemle*, 2(1993), 714–724.



16. kép. A Münchener Magyar Intézet első székhelyén (Rosenheimer Str. 141), 1960-as évek közepe. Megjelent: Bogay Tamás: A magyar tudomány és kultúra műhelye. In: Magyarok [Köln] 7 (1965) 2, 1.

Balogh Ilonkának (1912–1947) Kolozsvár környéki kőfaragó műhely a 13. században című művedről szóló és az Ethnographia-Népéletben⁵² megjelent ismertetését. Ezzel a pohár betelt és mondhatnám nyálammal kicsordult, hogy ilyen szépen lehet dolgozni a mai világban.” Ugyanis ott, ahova 1945-ben a magyar műkincsszállítmány beszállított kísérőjeként érkezett, a háborús károk következtében „majdnem lehetetlen könyvekhez hozzájutni”, miközben ő maga a „Magyar Visszaszolgáltatási Misszió” nélkülözhetetlen szakértőjeként – feleségével együtt – „olyan hivatalosan nyugatosi minőségben”⁵³ tartózkodik „még mindig kint”. Mindezen

bizonytalansági tényezők ellenére „igyekszem bele nem nyugodni az élve eltemetetésbe és csinálni valamit” – folytatódik a tetterős bizakodásról tanúskodó levél. Írójának jó hangulatát döntően növelte a több határon túlról érkezett iromány: „Gondolhatod, hogy mint vén csatalovát a trombita szó, úgy villanyozott fel cikked ismertetése. Így gyorsan felaprítottam az épp esedékes tűzifamennyiséget, méla undorral elvettem a válaszlásra és megírára váró egyéb levelek kísértését és neki ültem eme írásnak. Géza, ha van rá mód, [...] küldjél egy különnyomatot. Gyulafelhérvár és Ják viszonya különösen izgat, hiszen erről jáki elkövetményemben nem egy helyen hullajtottam el écaimat.” Végül közli, hogy jáki kismonográfiáját németül „modernizálni” szeretné, és hogy a Porta Speciosa témájában francia irányú szakmai kapcsolatokat keres.⁵⁴

Bogay 1945 és 1951 között magyar műkincsszakértői és egyéb alkalmi munkáiért járó illetményből, aztán német munkanélküli segélyből élt.⁵⁵ Amint az idézett levélből kiolvasható, mégis eltökölte, hogy folytatja történettudósi tevékenységét, és kapcsolatban marad a leereszkedő vasfüggönyön túl maradt pályatársaival. Ugyanakkor tudatosult benne, hogy a jövőben elsősorban külföldi környezetben, főleg német szakmai körök felé fordulva kell ápolnia a magyar hírnevet. Már korai emigrációs levelezése és írásai tükrözik azon igényét, hogy magyar tudósként nem magyar szakmai körökben is hallassa szavát. Az ötvenes évek elejétől rendszeresen szerepelt nyugati konferenciákon és folyóiratokban.⁵⁶ Így elégséges alkalma volt megbizonyosodnia afelől, hogy az 1930-as években berlini és római ösztöndíjasként szerzett tapasztalatait a világháború utáni Németországban is értékesítheti.

Ezt a müncheni intézetben általában általa tette, hogy a politikamentes tudományosság-hoz hozzárendelte a nemzetközi, főleg német betájolás és a szakágazatok közötti együttműködés vezérelvét (16. kép).⁵⁷ Mivel az alapítók magyar emigránsok voltak, akik között nem csak tudo-

⁵² ENTZ (1946); Balogh (1947).

⁵³ Vö. K. LENGyel (2004), 85–86.

⁵⁴ Bogay–Entz Géza levelezés. [Staudach]–Egerndach, 1948. április 13. Entz Géza hagyatéka, Budapest. Magántulajdonban. A levél túldoldala borítékként szolgált, rajta a kolozsvári postahivatal pecsétje olvasható.

⁵⁵ K. LENGyel (2004), 84–87.

⁵⁶ K. LENGyel (2006), 490–497.

⁵⁷ K. LENGyel (2004), 95–102.

mányművelők akadtak, érthető, hogy a kezdetekben politikai szándékok is átszöttek célkitűzéseiket. „De én már a megnyitón hangsúlyoztam – emlékeztetett Bogyay évtizedekkel később –, hogy ez az intézet csak akkor lesz életképes, ha integrálni tudjuk a német tudományos életbe.”⁵⁸ Ehhez éppúgy szüksége volt az illető befogadó készségre, mint – saját térfélen – a betagozódási hajlamra. Ezért igazgatósága idején az integrációs program magyar eszmei támogatásáról is gondoskodnia kellett. Az intézet körüli emigráns szövetségeiben Deér József (1905–1972) volt a tudósi körben legerősebb támasza.⁵⁹ Fél évvel az alakuló ülés után így számolt be a Bernben kutató és oktató középkortörténész professzornak az intézet teendőiről: „Gyakorlati célja és lehetősége egyelőre: 1. Német akadémikusokat és sajtóembereket tárgyilagos információkkal ellátni; 2. E célból kapcsolatot teremteni idekint élő magyar és nem magyar specialisták közt; 3. rendelkezésre állni minden kinti magyar tudós, diáknak, ha németországi anyagot stb. keres; 4. elősegíteni magyar tárgyú és érdekű tudományos publikációkat és részben publikálni is.”⁶⁰

Bogyay a maga határokön átnyúló kapcsolatrendszerét szerteágazóan terjedelmes levelezése mellett konferenciaszerepléseivel alakította ki, ápolta és bővítette. Számos publikációja nyugati tudományos ülésszakokra készített előadásaiból kerekedett ki.⁶¹ A meghívásoknak különösen szívesen tett eleget akkor, ha a konferencián Magyarországról kiutazó kollégával találkozhatott. Ő maga negyven éven át, 1985-ig nem látogathatott Magyarországra. (17. kép)⁶²

Bogyay Tamás nemzetközi ismeret-ségi körének egyik érdekessége, hogy kiterjedt a délszláv térségre is. Élete végéig kutatott kedves témáinak egyikében Johannes Aquila tűnik elő a késő 14. századi szlovén–magyar határvidéken. A stájerországi származású falfestő és építész Bántornján, Veleméren és Mártonhelyen hátrahagyott művei legkésőbb 1939-től foglalkoztatták.⁶³ 1948-ban, immár bajorországi falujában, több levelet váltott róluk a Pécsen élő Holub Józseffel (1885–1962).⁶⁴ Az egyikben kitért a bántornyai Bánfi-képek azonosítására: „A kérdéses festményt France Stelè, a ljubljana egyetem művészettörténet professzora fedezte fel még régebben, műemlékvédői működése idején. Sajnos az akkori plébános magatartása következtében megőrizni nem sikerült, részben elpusztult, részben újra bevakolták, de szerencsére le lett fényképezve. Én a fényképek alapján azonosítottam már vagy 5 évvel ezelőtt az ábrázoltakat és Stelével megállapodtunk, hogy közös cikkben publikáljuk a képet is, amely a méretben legnagyobb ilyenfajta u. n. »fogadalmi kép« volt Szlovéniában, továbbá a megfejtést is. Ez utóbbi



17. kép. „Ravenna, Congresso d’Archeologia Christiana – Bogyay Tamás, Prof. Talbot-Rice, Mrs. Talbot-Rice, Kádár Zoltán”. BhMü, Leihgabe Pießkalla

⁵⁸ A művészettörténészek szellemi köztársaságának professzora, in GyÖRFFY (1998), 250.

⁵⁹ Vö. K. LENGyel (2011), 229–244, itt 241–244.

⁶⁰ Bogyay–Deér József levelezés. [München], 1963. június 13. BhMü 9: Korrespondenz, alte Reihe.

⁶¹ Válogatott bibliográfiai utalásokkal K. LENGyel (2007), 120, 21. jegyzet.

⁶² K. LENGyel (2007), 128–130.

⁶³ K. LENGyel (2006), 502. Vö. pl. Bogyay (1942/1943) 111, 64. jegyzet.

⁶⁴ Bogyay–Holub József levelezés (1948). BhMü 10: Korrespondenz, alte Reihe.



18. kép. Francè Stelè (1886–1972). Stelè – Bogay. Ljubljana, 1956. március 31. Képeslap, recto. BhMü 12: Korrespondenz, alte Reihe

az én részem. A dolgozat a szlovén művészettörténeti társaság folyóiratában jelenne meg.”⁶⁵ Meg is jelent 1951-ben, szerzőtársa anyanyelvén.⁶⁶

E közös munka szellemiségéről és személyes szakmai fejlődésében megnyilvánuló hatásáról még abban az évben így számolt be Deér Józsefnek: „Nekem nagyon tetszik az az igazán objektív szellem, amellyel pl. a magyar vonatkozásokat kezeli, és amit a »nagy népeknél« sokszor hiába keresünk. Igaz, hogy melyik német művészettörténész lett volna képes arra, hogy Nyugat-Magyarország elcsatolásakor emiatt megtanuljon magyarul? [...] Stelè a vendvidék elcsatolása után vette magának a fáradságot, és megtanult magyarul olvasni. Erre fel tartottam én is illőnek, hogy Zalavár miatt megtanuljak szlovénul és mondhatom, nem bántam meg. Szinte egy új világ tárult fel, amit nagyon kár, hogy otthon annak idején olyan kevesen ismertek. Épp a közvetlen szomszédainkról, sőt pl. a horvátok esetében sors társainkról nem volt fogalmunk.”⁶⁷ Az itt említett 9–10. századi Zalavár és a területén épült bazilika történetét a negyvenes évek elejétől vizsgálta. Emigrációjában ebben a – szintén mindvégig nagy becsben tartott – témában kezdte meg, pontosabban: folytatta munkálkodását.⁶⁸



19. kép. Stelè – Bogay. Ljubljana, 1956. március 31. Képeslap, verso. BhMü 12: Korrespondenz, alte Reihe



20. kép. „Zadar – Sr. Kisevan”. Stelè bácsival és Andela Horvattal [1968. szeptember]. BhMü, Leihgabe Pießkalla

⁶⁵ Bogay–Holub levelezés. [Staudach-Egerndach], 1948. szeptember 3. Uo.

⁶⁶ STELÉ–BOGAY (1951), 119–138.

⁶⁷ Bogay–Deér levelezés. Staudach-Egerndach, 1951. október 7. BhMü 9: Korrespondenz, alte Reihe.

⁶⁸ K. LENGYEL (2007), 128, 132–133.

Bogyay szlovén kapcsolataiban később is viszonyítási alapot talált. Tíz évvel a Stelével írott tanulmánya megjelenése után ismét Deért avatta be nézeteibe. Előbb néhány keresetlen szóval külföldre szakadt román és szlovák történészek munkáit jellemezte: „Hajmeresztő anakronizmusokat hallani és olvasni. [...] Minél kisebb egy náció, annál nagyobbra fújja fel magát a múltban.” Majd hozzáfűzte: „Talán csak a szlovének a ritka kivételek, akik elismerik, hogy mástól is kaptak valamit.”⁶⁹ Bogyay erről jó hangulatú személyes találkozások alkalmával is meggyőződhetett. A képeken látható Francè Stelével (1886–1972) és Anđela Horvattal (1911–1985) éveken át levelezett is: Stelével németül és szlovénul, Horvattal szlovénul (18–20. kép).⁷⁰

A Steléhez fűződött kollégialis barátságának, egyszersmind saját nemzetközi önbetajolásának súlyát jelzi 1954-ben Svetozar Radojčićnak (1909–1978) németül írott levele is. Ebben a szerb művészettörténész két évvel korábban az esztergomi Porta Speciosáról német nyelven megjelent tanulmánya⁷¹ végkifejletét nyugtázva a „nemzetek felett ápolt művészettörténet szükségességét” méltatta. Itt utalt a Stelével oly gyümölcsözőnek bizonyult együttműködésére, valamint ennek saját eredményeire, a szlovén szaklapban megjelent két dolgozatára.⁷² „Nincs háború, összeomlás, rendszerváltás – zárta levelét –, amely ezt az együttműködést megszakítani vagy zavarni tudná. Hiszen nem az a cél, hogy egyes kutatóknak igaza legyen, hanem az, hogy megállapítsuk a történeti igazságot.”⁷³

Bogyay ezt a szellemiséget honosította meg a Münchener Magyar Intézetben. Köszönet járt érte, amelyet a bajor fővárosban dolgozó munkatársai és társintézményeket vezető kollégái, valamint – professzori cím nélkül szerzett – tanítványai 80. születésnapján, 1989 áprilisában is kinyilvánítottak. Aki jelen volt, emlékszik, mennyire jól esett neki, hogy az egybegyűlteken végigtekintve igazolva látta egyik szakmai alapelvét, amelyet néhány évvel később utolszó, az intézetben készült interjújában személyes életútjára is vonatkoztatva így foglalt össze: „[...] egy olyan történész, aki nemzetközi nézetben gondolkodik – és én ezt csináltam, sosem csak hungarocentrikusan gondolkodtam és néztem a művészetet –, az sosem lesz egészen hazátlan.”⁷⁴ Az intézeti fogadáson megjelent az emigráció kulturális élvonala és a német *Osteuropaforschung* több mérvadó képviselője. Ilyen körben érezte magát külföldön is otthon. Egy évvel korábban sugárzott budapesti televíziós beszélgetésében is elmondta, hogy miért: „[...] honvágyat nem éreztem, mert általában az a tapasztalatom, hogy aki szakmailag valamiképp megtalálja a külföldi szakkörökkel a kapcsolatot, akkor ilyenféle problémák nincsenek.”⁷⁵

3. A Szabad Európa Rádiótól a történeti igazság kereséséig

Bogyay az 1948-as magyarországi kommunista hatalomátvétel után fokozatosan mondott le a hazatérésről. 1951 elején már az amerikai kivándorlással bajlódott. A magyar tudomány és tudománytörténet csak hálás lehet azért, hogy e tervének nem kellett megvalósulnia. 1952 januárjában a müncheni Szabad Európa Rádió az elsők között alkalmazta a magyar osztályon. Így időköz-

⁶⁹ Bogyay–Deér levelezés. München, 1961. március 31. BhMü 9: Korrespondenz, alte Reihe.

⁷⁰ Bogyay–Francè Stelè levelezés (1948–1961). BhMü 12: Korrespondenz, alte Reihe; Bogyay – Anđela Horvat (1911–1985) levelezés (1958–1960, 1977). BhMü 10: Korrespondenz, alte Reihe; 14/2: Korrespondenz, neuere Reihe.

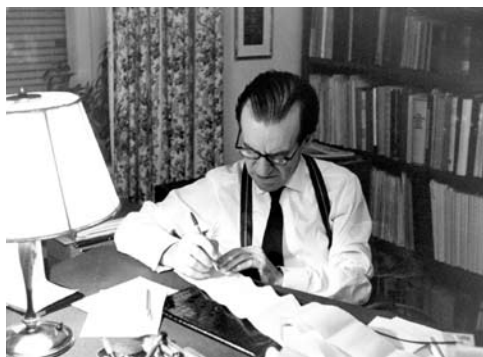
⁷¹ RADOJČIĆ (1952), 356–366.

⁷² A fennebb említett Johannes Aquilával – Stelè–Bogyay (1951) – a másik a zalavári ásatásokkal foglalkozik: BOGYAY (1952), BOGYAY (1952), 211–248.

⁷³ Bogyay–Svetozar Radojčić levelezés. München, 1954. január 17. BhMü 12: Korrespondenz, alte Reihe. A levél tartalmi összefüggéseiről K. LÉNGYEL (2007), 133–135.

⁷⁴ A művészettörténészek szellemi köztársaságának professzora, in GYÖRFFY (1998), 256–257.

⁷⁵ BOGYAY-interjú, 272.



21. kép. „München, 1962?”. BhMü, Leihgabe Pießkalla



22. kép. A Szabad Európa Rádióban (?), az 1950-es években. BhMü, Leihgabe Pießkalla

ben egy leánygyermekkel megszapорodott családjával a bajor fővárosba költözhetett és elfoglalhatta állását, amelyből 1974-ben ment nyugdíjba (21–22. kép).⁷⁶

Rádiós alkalmazásával végképp emigránssá vált. Egyúttal végleg berendezkedett a magántudósi pályán, amelyről – mint fent láttuk – a Münchener Magyar Intézet programadó, de tiszteletbeli igazgatójaként sem térhetett le. A Szabad Európa Rádióban emlékezete szerint „az újságírók általában politikusok voltak, ellenben elég kevesen voltunk, akik a kultúrát képviseltük”.⁷⁷ Hasonló képet közvetít az intézményről Borbándi Gyula, a magyar részleg monográfusa, aki szintén a legelső között került munkatársi állományába.⁷⁸

Bogyay azonban nem pusztá megélhetési munkahelynek tekintette irodáját a müncheni Angol Kertben. Külső körülményeihez alkalmazkodva saját szakmai céljait sem vesztette szem elől. „Jó ideig én szerkesztettem a nemzetközi sajtószemlét, mert azok közé tartoztam, akik a nemzetközi sajtót tudták olvasni, és úgy látszik, volt bennem annyi zsurnalisztikai véna is, hogy tudtam, hogyan kell azt »beadni«. Borbándi Gyula később azt mondta, hogy én tudok írni is, tehát inkább szerkesztőségben van a helyem. Így kerültem a dokumentációs osztályra a szerkesztőségbe.”⁷⁹ Rendszeresen tudósított tudományos könyvújdonságokról és konferenciákról. Általában kulturális műsorokat szerkesztett szülőhelyét és filozófus nagybátyját idé-

ző álnevén. *Köszegi Ákos* rádiós publicistikáját gyakorta olyan szempontokra építette, amelyeket német nyelvű tudományos írásaiban elmélyített, illetve az utóbbiakban vetett fel rádiós népszerűsítésük előtt. *Szabadeurópás* munkásságának jelentős terméke két sokrészes, az évek során többször megismételt sorozata Magyarország történelméről: a *Kalendárium* és a *Történelmünk útja*,⁸⁰ amelyeknek általa is elveszítettnek hitt gépiratai halála után kerültek müncheni hagyatékába.⁸¹ *Kiadásuk érdemes feladat lenne. Bogyay tehát tudósként is élt a rádió kínálta lehetőségekkel. „Úgyhogy a német [...] akadémikus tudományos életbe való beilleszkedés ezen a módon elég könnyen ment, és a Szabad Európa is jó hely volt ilyen szempontból.”*⁸²

Egyszer mégis el akarta hagyni a Rádiót. 1956. november 4-én, a forradalom elleni második és végzetes szovjet támadás napján aláírta azt a nyilatkozatot, amellyel a magyar osztály 32 munkatársa bejelentette: „amennyiben a magyar szabadságharc elbukik és a nyugati nagyhatalmak hathatós fellépésének és segítségének elmaradása is hozzájárul ügyünk bukásához, akkor állásunkról azonnali hatállyal lemondunk.” (23. kép)

A címzett, Gellért Andor (1907–1990) főszerkesztő átvette, de megjegyzések nélkül irataihoz csatolta a szöveget, és később sem tért vissza rá. Az aláírók pedig másnapról hallgatólagosan semmisnek tekintették bejelentésüket.⁸³ De már szándékukból is kitetszik, hogy felismerték:

⁷⁶ K. LENGYEL (2007), 125–127.

⁷⁷ A művészettörténészek szellemi köztársaságának professzora, in GyÖRFFY (1998), 247.

⁷⁸ BORBÁNDI (1996).

⁷⁹ A művészettörténészek szellemi köztársaságának professzora, in GyÖRFFY (1998), 247.

⁸⁰ BhMü 162–172: Eigene Publikationen.

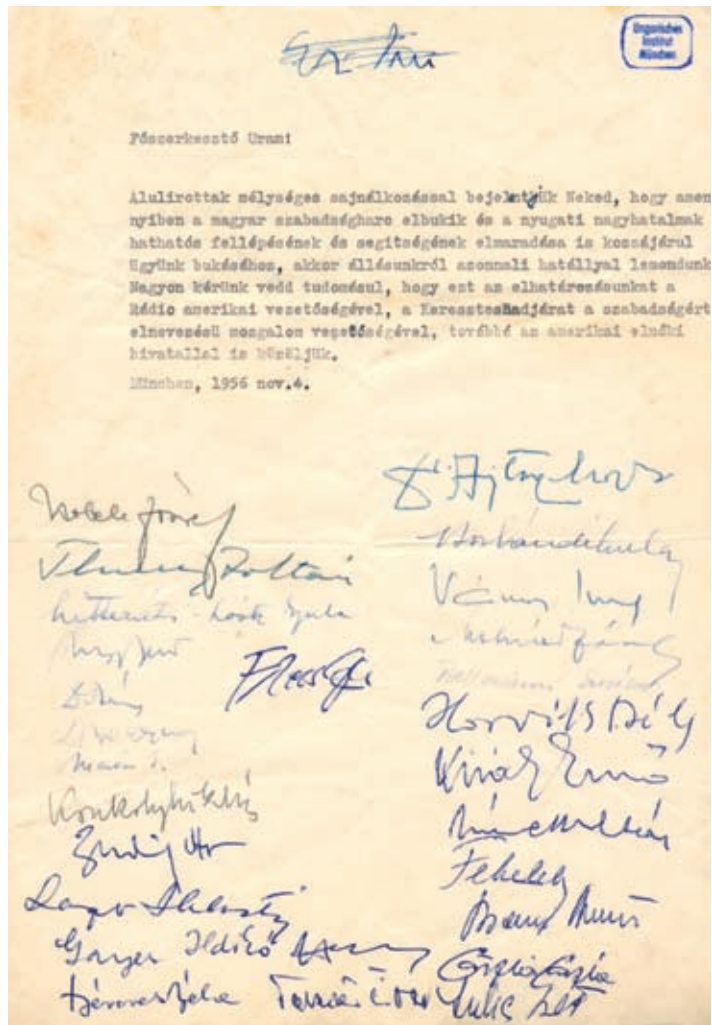
⁸¹ K. LENGYEL (2007), 126.

⁸² A művészettörténészek szellemi köztársaságának professzora, in GyÖRFFY (1998), 247.

⁸³ Amint Borbándi is, aki rádiótörténetében megemlíti az esetet: BORBÁNDI (1996), 227–228.

a kommunizmus elleni szóbeli harcukat igen szűk határok között kell folytatniuk. Ez a kijózanodás középtávon azt eredményezte, hogy a magyar emigrációban a hagyományos politikai feladatok mellett megerősödtek a kulturális célkitűzések. Ebből az eszmei ártéltelmeződésből jött létre később a Münchener Magyar Intézet is.⁸⁴

Bogyay a hidegháború azon két meleg hetében volt bizakodóbb hangulatban is, mint a közösségi felmondás napján – annak ellenére, hogy berni levelezőtársa, Deér József négy nappal a forradalom kitörése után baljós előérzetét osztotta meg vele: „...Ami elsősorban kétségbeejt, az a Nyugat mérhetetlen közömőssége a szabadság ügye és az emberélet iránt. Pineau úrnak a ma reggeli NZZ-ben [Neue Zürcher Zeitung – K. L. Zs.] megjelent nyilatkozata⁸⁵ mélyen felháborító. Ha egyszer még lesz szabad Magyarország, nem felejthetjük el a francia magatartást. A »Nyugat« ebben az esetben is annak mutatja magát, aminek régóta látom: nem az ideálok és szolidaritás közössége, hanem a sörivók, jégszekrény-tulajdonosok és totódrukkerek civilizációja. Nyugati segítség nélkül pedig előbb-utóbb összeomlik az ellenállás. [...]»⁸⁶ Bogyay öt nappal a második szovjet betörés előtt válaszolt. Szavai óvatos bizakodásról tanúskodtak: „...Csak röviden írhatok, mert gondolhatod, hogy most nálunk éjjel-nappal folyik a munka. A Pineau-k valóban olyanok, ahogy jellemezted őket, de Nehru még talán alattuk van. Ahogy az itteniek és az osztrákok reagáltak, annál meghatóbb. Amióta itt élünk, ilyen segélyakciót még nem láttunk, pedig a németek értenek hozzá. Mi persze óráról órára élünk és dolgozunk, annyi bizonyos, a hazaiak teljesítménye minden képeletet felülmúl. Az egész program felfordítva, az én reggeli kalendáriumom⁸⁷ az egyetlen, ami mindig megy, Mátyás királyoddal is meg kell várnunk a helyzet normalizálódását. Adja Isten, hogy ami elkezdődött, így folytatódjék.



23. kép. A Szabad Európa Rádió magyar munkatársainak felmondó levele.

München, 1956. november 4. Eredeti példány, recto / verso.

Bogtay aláírása a bal hasáb hatodik sorában. MMI Kt, Ölvédi János hagyatéka 10.

⁸⁴ Vö. Borbándi (1985), 309, 311, 447–448.

⁸⁵ Christian Pineau 1956 és 1958 között francia külügyminiszter volt. Valószínűleg a Neue Zürcher Zeitung 1956. október 26-i híryanagjáról van szó, amely Pineau azon véleményét tartalmazta, hogy a „nyugati hatalmak hibát követnének el, ha arra spekulálnának, hogy a csatlósok kiválnak az orosz táborból, és ilyen értelemben tüntetni kezdenének.” Idézi Holger FISCHER: Ungarn 1956 in den zeitgenössischen westdeutschen Medien. Lásd http://zeitgeschichte-online.de/portals/_ungarn1956/documents/fischer_wdtpresse56.pdf (2012. március 6.).

⁸⁶ Deér–Bogyay levelezés. Bern, 1956. október 27. BMü 9: Korrespondenz, alte Reihe.

⁸⁷ Lásd 81. jegyzet.

Remélni lehet azok után, amik történtek. [...]”⁸⁸ Az, ami ezután történt, Deért igazolta, aki két héttel a forradalom leverése után a szokásukhoz híven szakmai tárgyú levelezésbe a következő napi politikai megjegyzést illesztette be: „Sötét diagnózisom a Nyugat magatartásáról sajnos helyesnek bizonyult; még a diplomáciai lehetőségeket sem merik kihasználni, úgy félnek a rusziktól. Szépen el fogják ismerni a gyilkosok kormányát; a sportbojkott stb. sem fog soká tartani, talán az egyetlen Svájc kivételével.”⁸⁹

Nyolc hónappal később Komjáthy Miklós (1909–1993) történész, levéltáros Bécsbe utazott – „legálisan”, amint ottani szállásáról Bogyaynak küldött levelében hangsúlyozta. Akkoriban tudvalevőleg magyar értelmiségiek tízezrei hagyták el törvénytelenül a forradalom helyszínét, menekültek nyugati emigrációba. Komjáthy az osztrák állami levéltárban kutatott, majd visszatért Magyarországra. Hazautazása előtt bizalmas kérdéssel fordult a müncheni emigránshoz: „Ha üzenivalód van, vagy tudsz pár sort írni arról, mi a véleményed a mi, otthon maradt magyarok sorsáról és leendő magatartásáról, mielőbb válaszolj a borítékon jelzett címre.”⁹⁰

E megkeresés – és a válasz – fényt derít arra a magyar irányú kapcsolattartási módra, amelyre Bogyay a vasfüggöny nyugati oldalán kényszerült. A Szabad Európa Rádió munkatársaként Magyarországon több mint három évtizeden át nem publikálhatott. Ugyanazon politikai okok miatt sem rádiószerkesztőként, sem a Müncheni Magyar Intézet igazgatójaként nem került be a magyarországi nyilvánosságba. A közlési és beutazási tilalommal megszakított kapcsolatai azonban tovább éltek postai úton művészettörténészekkel, történészekkel, régészekkel és nyelvészekkel lebonyolított személyes eszmecserékben – még akkor is, ha a küldeményeket jó ideig, főleg az 1950–1960-as években rendszeresen egy müncheni közvetítő révén, vagy a magyarországi levélíró külföldi útjának címéről kapta kézhez, lehetőség szerint ugyanoda küldve választ.⁹¹

Az itt szemléltetett eset tartalmilag is beszédes. E levélváltás a müncheni közvetítő⁹² megnevezése után a következő sorokban csengett ki: „A leveled

München, 1957 június 5.

Kedves Barátom!

Sietek felelni leveledre, amely éppúgy megörvendeztetett, mint ahogy meglepett. Hogy fejben könnyebben el tud vinni a hirt, pontokba foglalom mondanivalómat:

1. Baranyainénak és másnak is készséggel küldök könyvet, csak üzenje meg Münchenben élő huga útján, hogy mire volna szüksége, legalábbis a témát, ha címet nem tud. Ugyanezt már üzentem neki Percsényi Dedi útján is, de nem tudom, Dedihez eljutott-e levelem, amit francia- és olaszországi útja alatt irtam neki.
2. Ezért kérnélek, tudasd Dedivel is, hogy igen köszönöm küldeményeit. Ha nem kapta volna meg Pálincás Laci ~~xx~~ címére irt levelemet, akkor megismétlem, hogy a kért cím, amelyen elérhetnek: Prof. Dr. Fritz Valjavec, Direktor des Südost-Instituts, München 15, Güllstr.7.

Ennyi az üzenet. A leveled végén feltett kérdésre nagyon nehéz felelni. Ezt Ti bizonyos tekintetben jobban tudjátok. Mint historikusnak Szent Ágoston /ha jól emlékszem/ verséből idézhetnék: "Mind, akik a békére vágytok, keressétek az igazságot". Az anyagkutatás és közzétételben látjuk mi idekintről a hazai munka legfőbb értelmét és igazi lehetőségét. Tudom, hogy sokszor le kell írni exponáltabb helyen levő embernek olyant is, amit másutt ez az ágában sem volna leírni, de az ilyen rendszerint úgy le lehet szedni a munkáról, mint a kihűlt huslevesről a zsirt. /A hasonlatot tudtommal egy élenjáró szovjet tudós találta ki saját marxista-leninista megnyilatkozásai számára./ Annyi bizonyos, a tudósok nem rohamcsapat, de a jövőnek mégis ők dolgoznak.

Kívánok jó munkát és sok szerencsét. Légy szíves, üdvözlöd nevében a szinte elsüllyedt barátokat, Berlász Jenőt, Csapodi Csabát, A levél cím úgy sejtem Deéd Ferivel, a piktórral azonos, add át nekik is meleg üdvözlömetem.

Igaz barátsággal
köszönt

Ungarisches Institut München
Bibliothek, Sondersammlungen
Nachlaß Bogyay

24. kép. Bogyay – Komjáthy. München, 1957. június 5. Eredeti másolat.
BhMü 11: Korrespondenz, alte Reihe

⁸⁸ Bogyay–Deér levelezés. München, 1956. október 31. BMü 9: Korrespondenz, alte Reihe.

⁸⁹ Deér–Bogyay levelezés. Bern, 1956. november 17. Uo.

⁹⁰ Komjáthy Miklós [Budapest]–Bogyay levelezés. Bécs, 1957. június 3. Boríték és levél eredetije. BhMü 11: Korrespondenz, alte Reihe.

⁹¹ K. LENGyel (2007), 129.

⁹² A Südost-Institut igazgatója, Fritz Valjavec, a nemzetiszocialista rendszer iránt 1945-ig elkötözött történész, az ötvenes évek németországi Délkelet-Európa-kutatásának egyik meghatározó egyénisége: GRIMM (2004), 237–255; OROSZ (2001), 635–648.

végén feltett kérdésre nagyon nehéz felelni. Ezt Ti bizonyos tekintetben jobban tudjátok. Mint historikusnak Szent Ágoston (ha jól emlékszem) verséből idézhetnék: »Mind, akik a békére vágytok, keressétek az igazságot.« Az anyagkutatás és közzétételben látjuk mi idekintről a hazai munka legfőbb értelmét és igazi lehetőségét. Tudom, hogy sokszor le kell írni exponáltabb helyen levő embernek olyant is, amit másutt esze ágában sem volna leírni, de az illet rendszerint úgy le lehet szedni a munkáról, mint a kihűlt húslevesről a zsírt. (A hasonlatot tudtommal egy élenjáró szovjet tudós találta ki saját marxista-leninista megnyilatkozásai számára.) Annyi bizonyos, a tudósok nem rohamcsapat, de a jövőnek mégis ők dolgoznak.” A *rohamcsapatos* negatív hasonlat 1957 kora nyarán nyilván a levert forradalomra célzott, élesen körvonalazva a mondatba beépített ellenpólusát, a tudományos munka időszerű és elkövetkező értelmébe vetett bizalmat (24. kép). Bogyay 33 évvel később, díszdoktori ünnepélyén tartott beszédében ismét idézte az egykor Komjáthynek tanácsként küldött Szent Ágoston-i verssorokat – ezúttal azonban pontosan, majd első saját, módosított változatát: „Az elmúlt tíz-tizenöt évben többször számot kellett adnom arról, hogy mit is csináltam. Nekem szegezték a kérdést is, hogy miért. Ezeken elgondolkozva egyre gyakrabban jutott eszembe Szent Ágoston himnuszának kezdő és záró sora, amely – emlékezetem szerint Babits Mihály fordításában – így szól: »Mind, akik békére vágytok, nézzétek az igazságot.«⁹³ Rájöttem azonban, hogy a sor második felére rosszul emlékeztem. Úgy járt a fejemben, hogy »mind, akik békére vágytok, keressétek az igazságot«. A nagy ókeresztény filozófusnak az örök, abszolút igazságra vonatkozó gondolata mintegy a földi realitás szintjére leszállítva élt bennem. A békét, amiről szó van benne, azt – úgy érzem – megértettem, sőt tapasztaltam, meg is éltem.”⁹⁴ Bogyay most, az 1990-es évek legelején, 1950-es évekbeli önmagát is megszólaltatta (25. kép). És mintha restellte volna a mindenekelőtt igazságkereső, és éppen ezért kétkedésre mindig kész tudós mindent megkérdőjelező alkatát: „Be kell vallanom ugyanis, hogy szembekerülve problémákkal jóformán mindig a bíráló kritika, az ellentmondás szelleme volt nálam a kiindulópont.” A következő mondatban tisztázta, hogy a *termékeny ellentmondás* híve, amelyre őt fiatalkorában nevelték:⁹⁵ „De a vitában ellenfeletem sosem tekintettem ellenségemnek. Valahogy megértettük, hogy közös a célunk, ugyanazt keressük: az igazságot. Márpedig az emberi békeesség nem mozdulatlan, télen nyugalom, hanem cselekvő emberek harmóniája kölcsönös megbecsülés és szeretet alapján. Így történhetett, hogy véleménykülönbségek, ellentétek igazi, emberi barátsághoz vezettek.”⁹⁶ E számvetés végül időtlen érvényű szakmai hitvallássá teljesedett ki. Bogyay a díszdoktori pulpituson az ókeresztény himnusz kedvelt sorait még egyszer módosította. Immár utolsó egyéni változatával a *jövőnek dolgozó* történész közösséget biztatta: úgy is művelhetjük békésen ezt a tudományágat, hogy keressük ugyan, de nem találjuk meg mindig a valamennyi érintett számára elfogadható történeti igazságot – és mégis leírjuk anélkül, hogy esz-



25. kép. „Kufstein” Bogyay Tamás emigrációja első szakaszában az 1950-es években Bajorországban. BHMü, Leihgabe Pießkalla

⁹³ Szent Ágoston, „Psalmusa az eretnekek ellen” („Psalmus contra partem Donati”) első, illetve utolsó sora latinul és Babits Mihály fordításában: „Omnes qui gaudetis de pace, modo verum iudicatel!” / „Mind, akik Békére vágytok, nézzétek az Igazságot!” *Amor Sanctus. Szent szeretet könyve. Középkori himnuszok latinul és magyarul*, fordította és magyarázta BABITS Mihály, Budapest, 21988, 52–53.

⁹⁴ Bogyay Tamás beszéde budapesti díszdoktorrá avatásán. Kiemelés az eredetiben. Vö. 6. jegyzet.

⁹⁵ Lásd a 11. jegyzetnél.

⁹⁶ Bogyay Tamás beszéde budapesti díszdoktorrá avatásán (lásd 6. jegyzet).

mecserénk ezt megsínylené. „Épp ezért most, amikor hálás köszönetet mondok az Eötvös Loránd Tudományegyetemnek a megtisztelő kitüntetésért, mindenkinek, aki, akárcsak én, a múlt valósága után érdeklődik, azt keresi, idestova hat évtizedes fáradozásaim tanulságát a Szent Ágoston-i versor parafrázisában foglalhatom össze: „»Mind, akik békére vágytok, keressétek, nézzétek és írjátok az igazságot!«”⁹⁷

BIBLIOGRÁFIA

- ALMÁSI (1987) – Bemutatjuk Bogay Tamás Münchenben élő magyar történészt. Bogay Tamás munkáinak válogatott bibliográfiája. A beszélgetést készítette: ALMÁSI Tibor, *Aetas*, 5(1987)/1, 68–79.
- BALOGH (1947) – BALOGH Ilona: Entz Géza: Kolozsvár környéki kőfaragó műhely a XIII. században, *Ethnographia*, XVIII (1947), különlenyomat.
- BOGYAY (1924) – BOGYAY Tamás: A Hoch-Lantsch megmászása. (A nagykanizsai 74. „Törekvés” cserkészcsapat ausztriai táborozásából. 4 képpel), *Turisták Lapja* 36(1924)/4–6, 49–53.
- BOGYAY (1932) – BOGYAY Tamás: *A művész a korai középkorban*, Budapest, a szerző kiadása 1932.
- BOGYAY (1942/1943) – BOGYAY Tamás: Adatok a középkori magyar oltárdíszítő művészet történetéhez, *Regnum. Egyház-történeti évkönyv*, 5(1942/1943), 91–112.
- BOGYAY (1944) – BOGYAY Tamás: *A jáki apátsági templom és Szent Jakab-kápolna* (Művészettörténeti összefoglalás és vezető a két templom megtekintéséhez), Martineum Könyvkiadó RT, Szombathely [1944].
- BOGYAY (1952) – Tamás BOGYAY: Izkopavanja v Zalavaru in njihova zgodovinska razlaga, *Zbornik Za Umetnostno Zgodovino, Nova Vrsta* 2(1952), 211–248.
- BOGYAY-interjú – Televíziós interjú Bogay Tamással [Budapest, 1988. augusztus 16. Készítette SZÉNÁSI Sándor, MAROSI Ernő, LACZKÓ Ibolya], *Ars Hungarica*, 22(1994), 259–276.
- BORBÁNDI (1985) – BORBÁNDI Gyula: *A magyar emigráció életrajza 1945–1985*, Bern, Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, 1985.
- BORBÁNDI (1996) – BORBÁNDI Gyula: *Magyarok az Angol Kertben. A Szabad Európa Rádió története*, Budapest, Európa, 1996.
- GRIMM (2004) – Gerhard GRIMM: Georg Stadtmüller und Fritz Valjavec. Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung, in *Südstadtforschung im Schatten des Dritten Reiches. Institutionen – Inhalte – Personen*, Hgg. Mathias BEER–Gerhard SEEWANN, München, R. Oldenbourg Verlag, 2004, 237–255.
- GYÖRFFY (1998) – GYÖRFFY László: *Tiroli muskátli magyar erkélyen. Huszonegy beszélgetés nyugati magyarokkal*, Budapest, Mundus, 1998.
- ENTZ–GERŐ (1958) – ENTZ Géza–GERŐ László: *A Balaton környék műemlékei*, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat 1958.
- ENTZ (1946) – ENTZ Géza: *Kolozsvár környéki kőfaragó műhely a XIII. században*, Kolozsvár, Erdélyi Tudományos Intézet, 1946.
- K. LENGYEL (2004) – Zsolt K. LENGYEL: Umwege eines Gelehrtenlebens. Aus der Biographie Thomas von Bogyays (1909–1994), *Ungarn-Jahrbuch*, 27(2004), 81–111.
- K. LENGYEL (2006) – Zsolt K. LENGYEL: Thomas von Bogyays Hungarologie im Exil 1945–1994: Reichweite und Wirkungen. Eine Fallstudie über grenzüberschreitende Wissensvermittlung zwischen Deutschland und Ungarn, in *Wissenschaftsbeziehungen und ihr Beitrag zur Modernisierung. Das deutsch-ungarische Beispiel*, Holger FISCHER (Hrsg.), Mirja JUELICH (Red.), München, R. Oldenbourg Verlag, 2006, 483–565.
- K. LENGYEL (2007) – K. LENGYEL Zsolt: Bogay Tamás magyarságtudományi tevékenysége az emigrációban, *Ars Hungarica*, 35(2007), 118–172.
- K. LENGYEL (2011) – K. LENGYEL Zsolt: Emigráns magyar tudománypolitika Bogay Tamás és Deér József levelezésének a tükrében, in *Történeti ártértelezés. Hóman Bálint, a történész és a politikus*, szerk. UJVÁRY Gábor, Budapest, Ráció, 2011, 229–244.
- OROSZ (2001) – OROSZ László: Fritz Valjavec (1909–1960) és a Délkelet-Európa-kutatás, *Századok*, 135(2001), 635–648.
- RADOJČIĆ (1952) – Svetozar RADOJČIĆ: Die „Porta Speciosa” in Gran und deren serbische Parallelen, in *Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte. I. Festschrift für Rudolf Egger*, Klagenfurt, Verlag des Geschichtsvereines Kärnten, 1952, 356–366.
- Stelè–Bogay (1951) – Francè Stelè–Tamás Bogay [sic!]: Donatorska slika iz l. 1383 v Turnišču. I: Najdba in opis slike. II: Koga kažejo podobe donatorjev na turniški sliki?, *Zbornik Za Umetnostno Zgodovino, Nova Vrsta* 1(1951), 119–138.

⁹⁷ Bogay Tamás beszéde budapesti díszdoktorrá avatásán (lásd 6. jegyzet).

Zsolt K. Lengyel:

“One thing is certain, scholars are not storm troopers,
but they nevertheless work for the future.”
Snapshots and images of the life of Thomas von Bogyay

In light of sources, some familiar, some new, in this essay I summarize and add to the studies I have already published on the work of Thomas von Bogyay. In addition to interviews already published with this significant figure of 20th century Hungarian and international art historical scholarship, I have also drawn on heretofore unknown excerpts from his correspondence and his bequest of photographs. The article sheds light on his oeuvre from three different perspectives. Bogyay was born into an erudite family of army officers, and as a young man he grew up with models of behaviour that emphasized confident self-discipline, perseverance, and precision. He followed the tradition of erudition set in his home, moulding it along the lines of his own aspirations in the first period of his career. Following his immigration in 1945, in his works he spread the notion of Hungarology, but with an international outlook, something he also pursued as the founding director of the Ungarischen Instituts München. In the middle of the Cold War, as an employee of Radio Free Europe in Munich he professed that even in the grip of political interests the day-labourers of scholarship are still destined to find historical truths, whether their endeavours will be crowned by immediate success or not.

Keywords: Thomas von Bogyay, Bogyay Family, Pauler Family, Hungarian Revolution of 1956, Lake Balaton, Transdanubia, Eötvös József College, Eötvös Loránd University, Hungarology, Ják, Johannes Aquila, sociology of art, medieval Hungarian monuments, Zalavár, Porta Speciosa, Ungarisches Institut München, Radio Free Europe.

Mentényi Klára

Bogyay Tamás kőszegi szülőháza

Mentényi Klára, PhD, művészet-történész, Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal. Kutatási területe: várostörténet, műemlékvédelem, román kori szobrászat.
E-mail: mentenyi@gmail.com

Klára Mentényi, PhD, art historian.
National Office of Cultural Heritage,
Budapest Areas of research: history of towns, protection of monuments, Romanesque sculpture.
E-mail: mentenyi@gmail.com

Bogyay Tamás születése idején (1909. április 8.) a család mindössze három éve lakott a városban. Ideköltözésük az apa, várbogyai és nagymadi Bogyay Lajos K. u. K. huszártiszt Kőszegre helyezésével függött össze. A házat mégis felesége, a tudós történész és levéltáros Pauler Gyula (1841–1903) egyik lánya, a mindenki által Katicaként ismert Pauler Katalin vásárolta meg 1906-ban. Az új tulajdonost 1906. augusztus 18-án jegyezték be a telekkönyvbe.

Még ebben a hónapban súlyos tragédia érte a házaspárt, hiszen 31-én elvesztették alig néhány hónappal korábban (1906. január 5-én) született fiukat, Tibort.¹

Eleinte tartós letelepedésre gondolhattak, erre utal a nem csekély, 15 ezer koronás vételár, amit valószínűleg Katica anyai (Lenhossék Georgina † 1894. augusztus 30.) örökségéből fizettek ki. Az emeletes házhoz „melléklak”, gazdasági épület, továbbá több mint 800 négyszögöl nagyságú, zárt belső kert, illetve udvar tartozott.² A Gyöngyös partján, a pataknak háttal épült ház akkoriban a Kaszánya utca 12. számot viselte. Nevét az utca onnan kapta, hogy a városi telken létesült első kőszegi



1. kép. A gőzmalom kaszánya a 19. század végén.
BOROVSKY (1898) nyomán.

¹ Vas Megyei Levéltár Kőszegi Fiókleveztára (a továbbiakban: VaML KFL), Sághegyi Ferenc Medárd iratai. A Kőszegi Katolikus Plébánia anyakönyveinek cédulakatalógusa, 1633–1950, kézirat (a továbbiakban: Sághegyi-katalógus). A 419. és 420. helyrajzi számon található lakóház, gazdasági épület és kert (szolgalmi úttal) megvásárlását 1906. augusztus 18-án jegyezték be a telekkönyvbe. Söptei Imrének a kőszegi műemléki topográfia számára készült kéziratos adatgyűjteménye, VaML KFL, K[ülváros] 118. (VaML KFL, Kőszeg város törvényhatósági iratai, Kőszeg város telekkönyvi hivatalának iratai, a). Telekkönyvek 1906, Kőszegi Járásbíróság telekkönyvi betétlapok 4148; a továbbiakban: Söptei-kézirat). Söptei Imrének a kőszegi levéltárban nyújtott sokrétű segítségével és azért, hogy forrásgyűjteményét használhattam, külön köszönettel tartozom. A Pauler-hagyatéknak a budapesti Egyetemi Könyvtárban található, digitális feldolgozása: <http://www.konyvtar.elte.hu/kincseink/kezirat/PAULER.pdf>

² Lásd <http://axioart.com>; Söptei-kézirat, K 118.

posztógyár (1847–1858), majd gőzmalom helyén 1864 után – Gőzmalom kaszárnya néven – lakatnyája működött (1. kép).³ A Bogyay család tehát ennek közvetlen közelében telepedett le.

Tartózkodásuk nem nyúlt hosszúra, az I. világháború elején ugyanis az akkor már négygyermekes család elköltözött Kőszegről. 1914-ben Bogyay Lajos katonai kórház számára ajánlotta fel az épületet. Lehet, hogy ebben közrejátszott az a tény is, hogy jelentős városi adóhátralékuk volt. A „kastélynak” nevezett emeletes házban 35 ágyat lehetett elhelyezni.⁴

Elég hamar, még a nyár folyamán kiürítették a házat, és visszaköltöztek a család ősi birtokára, Zala megyébe. Bogyay Tamás Nagykanizsán járt iskolába, majd itt érettségizett a piarista gimnáziumban.⁵ Bogyay Lajos kapitány 1917 nyarán már ebből a városból intézte a kőszegi ház eladását. Június 23-án a *Kőszeg és Vidéke* című helyi lapban feladott hirdetése szerint a Kaszárnya utca 12. számú házban akkor nyolc szoba, házmesterlakás, kocsiszín és istálló volt. Az üzletet gyorsan nyélbe ütötték, hiszen július 1-jén már elkelt a „Bogyay-villa”. Bizonyára nem véletlen, hogy vevőként az akkor kremsi illetőségű Zatózalo István nyugalmazott huszárezredes, talán Bogyay Lajos egykori fellettese jelentkezett. A ház ára, részben az infláció miatt, időközben megnőtt: 24 ezer koronáért kelt el.⁶ Zatózalo halála előtt, 1925-ben felesége, született Bermieder Róza nevére íratta az ingatlant; tőle 1931 őszén Babochay-Farkas Mária és Sándor vásárolta meg, ismét csupán 16 ezer koronáért. 1952-ben még ugyancsak Farkas Sándor egykori ezredes birtokában volt az ekkor már Bajcsy-Zsilinszky utca 12. számon szereplő épület. A tulajdonos az összeírás szerint mindössze egy szobakonyhát használt az emeleten, valamint a mosó-



2. kép. A pincében megfigyelhető terméskő falak
(B. Benkhard Lilla felvétele, 2004).

³ BOROVSKY (1898) – a később lebontott Gőzmalom kaszárnya képe: 154. Bariska–Németh [1984], 150; Dominkovits (2000), 157–180.

⁴ BAJZIK (2002), 75; az adóhátralékról: VaML KFL Kőszeg város választott polgárságának iratai. Jegyzőkönyvek V/2a (a továbbiakban: Városi jegyzőkönyvek), közigazgatási iktató 1909: 489–490. (3925), 1912: 318 (1043), 1913: (2258, 2568). Sajnos az iratokat egy korábbi időszakban kislejtették.

⁵ VaML KFL Városi jegyzőkönyvek, közigazgatási iktató 1914. Az iratok ebből az évből is hiányoznak. Bogyay Lajos 1914. augusztus 16-án jelentette be, hogy háza augusztus 1-től üresen áll (2570). A hivatalos tulajdonos, Bogyay Lajosné lakásüresedését a város október 10-én regisztrálta (2980). A cs. kir. tartálékkórházként megnevezett épület bebútorozásáról szóló jelentést december 6-án írták (4382); K. Lengyel (1994), 312–315. A család ezenkívül Badacsonytomajban nagy szőlőbirtokkal és egy 18. század végi, kúriaként használt présházzal rendelkezett; lásd KOPPÁNY (1993), 129; a Bogyay–Malatinszky-kúriáról lásd MEDGYESI (2011).

⁶ *Kőszeg és Vidéke*, 1917. június 23., 4; július 1., 2; Söptei-kézirat, K. 118; Stefan ZATÓZALO von SKERIC ev. nyugalmazott huszárezredes 1926. május 4-én, hatvanéves korában hunyt el. Vas Megyei Levéltár digitalizált gyászjelentés gyűjteménye: <http://dev-bx.ysolutions.hu/upload/2010-03/02/...gyaszjelentések>

konyhát, a padlást és egy fáskamrát. A földszinten a házmesterlakáson kívül még egy kétszobás lakást is feltüntettek.⁷

A napjainkban Malomárok utca 9.⁸ számot viselő épület a várostól keletre végighúzóódó Gyöngyös patak belső partján található, annak a hosszú, szigetszerű földnyúlványnak az északi felső végén, amelyet maga a Gyöngyös és annak keskeny ága, az úgynevezett malomárok zár be. Jelenleg csupán egy udvari kapun át, a part felől közelíthető meg, mégis egyértelmű, hogy főhomlokzata a tágas kert felé néz. A szabadon álló, szabálytalan alaprajzú, egyemeletes ház szép és harmonikus külső megjelenésének lepusztítása a 20. század második fele óta láthatólag egészen napjainkig folyamatosan zajlik ugyan, mégis első pillantásra azonnal érthető, miért nevezték száz évvel ezelőtt „kastélynak” vagy „villának” (2. kép). A kerti homlokzat rizalitszerűen kiugró



3. kép. A lakóház kerti homlokzatának középső részlete (B. Benkhard Lilla felvétele, 2011).

középrészén, alul a két széles, kosáríves záródású nyílás fölött kerek oszlopokkal tagolt, egykor nyitott tornác húzódott. A kezdetben szabadon álló oszlopokat ma már nem létező árkádívek kötötték össze, a homlokzatot pedig háromszögű timpanon koronázta.⁹ Lebontásuk miatt a homlokzat emeleti része csökkent és értelmetlennek hat, a tornác fölötti kontyolt tetőszakasz pedig furcsán és



4. kép. A Gyöngyös patak felőli homlokzat délről (B. Benkhard Lilla felvétele, 2011).

⁷ SÖPTEI-kézirat, K. 118. (VaML KFL Kőszeg város törvényhatósági iratai, Kőszeg város telekkönyvi hivatalának iratai, a). Telekkönyvek 1952, Kőszegi Járásbíróság telekkönyvi betétlapok, 1219; A házszámozás 1952 óta többször is megváltozott. A Bajcsy-Zsilinszky utca 12. számú épület jelenleg a 20. század elején Kaszárnya utcának nevezett 19. századi Kert utca déli szakaszán, az utcavonalban helyezkedik el, míg Bogyayék egykori villája jóval hátrébb, a Gyöngyös partján áll. Ma a Bajcsy-Zsilinszky utca 18. számot viseli egy emléktáblával kitüntetett ház, amelyet 1984-ben még 12. számon tartottak nyilván (BARISKA–NÉMETH [1984], 150), s amelyben élete végén, 1938–1944 között Kiss János altábornagy lakott.

⁸ A házszámok közötti kiigazodást bonyolítja az a tény, hogy a 20. század második felében a ház még Auguszt János utca 15. néven szerepelt. Az 1182. hrsz. alatti épület a 7/2008 (III.31.) önkormányzati rendelet értelmében helyi építészeti értéként ugyancsak ezzel az utcanévvel és számmal nyert védelmet. Lásd <http://www.koszeg.hu/onkormanyzat/testulet/rendeletek/melleklet>

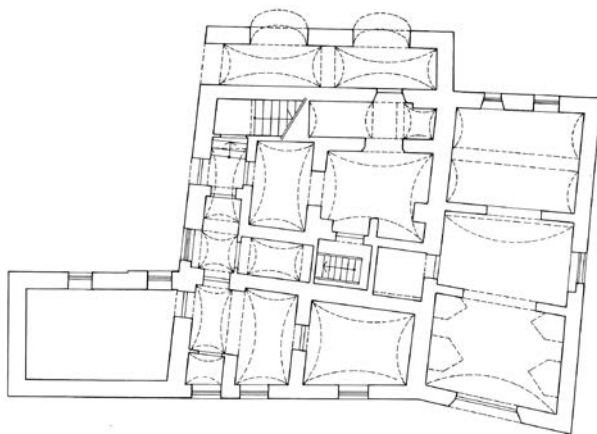
⁹ Egykori meglétükről és az általuk kezdeményezett, régebbi bontásról az épület tulajdonosa adott szóbeli tájékoztatást.

bután, előre lefelé lejt. Szabályos ritmusú, emeleti ablaksorával a part felőli oldal jóval egyszerűbb, jellegtelen képet mutat. Feltűnő viszont az a törés, ami a homlokzat vonalában a jelenlegi széles garázsbejáratot is tartalmazó, két északi nyílástengely előtt mutatkozik.

Mivel helyszíni építéstörténeti kutatásra itt sohasem került sor, csak feltételezhető, hogy a ház építése több periódusban történt. Erre utaló nyomok látszanak például a Gyöngyösre néző, kicsiny pincében (4. kép), ahol az alsó szakaszokon megfigyelhető terméskő falak talán a legkorábbi kis vízparti létesítmény maradványainak tekinthetők. A kelet–nyugati irányú, középső épületrészhez két oldalról szabálytalanul illeszkedő, oldalsó szakaszok méretei egészen különbözők (5. kép). Míg északon egy középrizalitos kiskastély oldalsó szárnyának megfelelő hosszúságú, kéttengelyes egységet találunk, addig délen mindössze egyetlen, keskeny helyiségből álló, két-

szintes, de alacsonyabb tetőzetű tömeg csatlakozik hozzá. Ma a ház bejárata itt, a középső szakasz déli oldalán nyílik, ezért aki szeretne bejutni a lakásba, annak előbb az északi utcai kapu felől az udvaron és a kerten át meg kell kerülnie az egész épületet. Egyértelmű, hogy ez a kialakítás szintén utólagos.

Az egyébként önmagában is szerkesztett egységnek látszó, középső épületrész boltozott földszintje régebbinek tűnik az épület többi részénél. Elrendezését az emelet beosztása mindenestre semmilyen szempontból nem veszi figyelembe. Az alsó szint négytraktusos alaprajzából az derül ki, hogy a csehsüveg-boltozatos földszinti tereket olyan, hozzájuk hasonló módon fedett, L alakban beforduló, keskeny folyosószakaszok vették körbe, amelyek valamikor a kert felől és a Gyöngyös-part



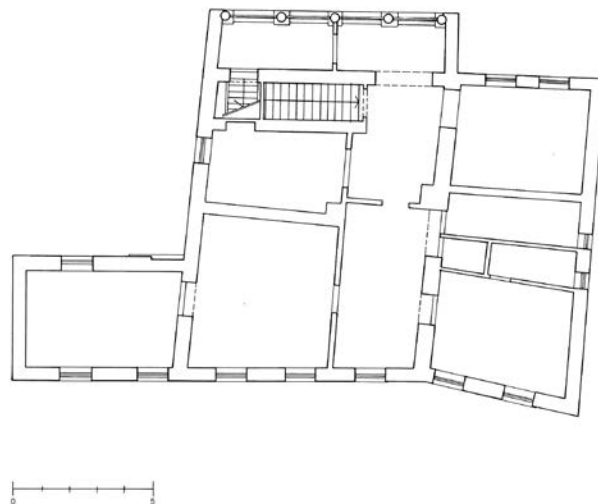
5. kép. Földszinti alaprajz (Gyarmati Mihályné rajza, 2007).

járól egyaránt megközelíthetők voltak. A földszinti kerti tornác mögül induló folyosót eredetileg nem szakította meg a délnyugati sarokba helyezett feljárt, erre ugyanis abban az időben még nem volt szükség. A folyosó középső, helyiségek közti ága éppúgy, mint ma, a pincelejárathoz vezetett, az egykori padlásra pedig valószínűleg vele ellentétes irányból lehetett feljutni. Nem tudni, pontosan mikor épült a kerti homlokzatra néző, előlről és oldalról kosáríves nyílásokkal megnyitott, boltozott földszinti tornác, feltételezhető azonban, hogy még az emelet létrejötte előtt. Semmi sem indokolja ugyanis, hogy egy építési periódusba tartozónak véljük az egymástól teljesen eltérő nyílásrendszerrel készült két szint árkádjait. Ellenben jól érzékelhető, hogy az emeletre vivő lépcsőt utólag kellett beilleszteni a már meglévő, földszintes épületbe. A két boltszakaszos tornác azonban – a hevederívekkel elválasztott csehsüveg-boltozatos folyosó ritmusához és építészeti kialakításához nem igazodó, széles szegmensíves bejárata alapján – a középső épületrész egységes földszinti megoldásánál mindenképpen későbbinek tűnik.

Kérdés, mi a helyzet az északi helyiségsorral, amely jelenleg, középen összenyitott válaszfalai révén három önálló egységre tagolódik. Boltozataik eltérő formát mutatnak, míg a kerti oldalon két, hevederrel elválasztott haránt dongaboltozat-szakasz látható, a Malomárok utca felé néző terek fiókos dongaboltozattal fedettek. Nagy valószínűséggel feltételezhető, hogy utólag építették hozzá a már álló, téglalap formájú házhoz. Erre utal a már említett keleti, Gyöngyös-part felőli, homlokzati törés is.

Helyszíni építéstörténeti vizsgálat, falkutatás nélkül persze ugyancsak hipotetikusán feltételezhető, hogy ez a bővítés összefüggésben áll a síkmennyezetes emelet (6. kép) megépítésével. Ugyanilyen, mondhatni csekély megalapozottsággal állítható, hogy a mindkét szinten mindössze egy-egy nagyobb helyiségből álló, déli toldalék pedig egy még későbbi építési periódusba tartozik.

A tornác mögül, a délnyugati sarokból felvezető egykarú lépcsőről a látogató ma is közvetlenül egy emeleti előtérbe lép, ahonnan egyrészt a tornác felső szintjére, másrészt a középső épületrész további három szobájába lehet jutni. Ugyaninnen nyílik az északi oldalsó részen még egy kerti szoba, mögötte kelet felé egy eredetileg tágas konyhával. A nagyobbik kéményt, amely egykor a konyha tüzelőberendezése mellett fűtésre szolgált, a konyha, sarokszoba, előtér hármass csatlakozópontjában találjuk. Egy másik, kisebb keresztmetszetű, a tetőgerinc közelében elhelyezett kéménnyel pedig a középső három szoba fűtését oldották meg. Már ha az egykori belső beosztás számára elfogadhatók a jelenlegi, többnyire elég keskeny válaszfalak. Ahogyan a keskeny déli toldalék földszintjének funkciója egyelőre még bizonytalan, felső szintje már kezdetben lakószoba (háló vagy dolgozó?) lehetett, amelyet összenyitottak a Gyöngyös patakra néző legnagyobb helyiséggel, feltételezhetően a nap-



6. kép. Emeleti alaprajz (Gyarmati Mihályné rajza, 2007).

A 20. század első évtizedeiben Bogyay Tamás és testvérei számára gyerekszobaként leginkább a konyha mögötti kertre néző, tágas, fűthető, kétablakos tér szolgált. A személyzet akkoriban valószínűleg a földszinten lakott, mint ahogyan valamelyik kéthelyiséges földszinti lakóegységben, talán a belső folyosó part felőli végében nyíló bejárattól északra található szobakonyhában volt a házmesterlakás is. Az istálló és a kocsisín egyértelműen azonosítható a jelenleg garázként és műhelyként használt északi épületrésszel, amelynek dongaboltozatos kerti végében éppen négy ló számára volt hely. Úgy látszik, a Gyöngyös-part már korábban, a szóban forgó bővítmény megépítése idején alkalmas lehetett a lovaskocsival történő közlekedésre, ugyanis a bejáratot a keleti oldalra tervezték, ahol az ide választott boltozati forma szintén figyelembe vette a jármű magasságát. Részletes írásos források híján sajnos nem tudhatjuk, milyen célt szolgált az emeletes „villától” délre, önállóan álló, kis épület, az úgynevezett „melléklak”. Ezt az 1917. évi eladás kapcsán már nem említik. Lehet, hogy a család már korábban túlaludt rajta? Helyén, önálló helyrajzi számon mindenesetre ma is áll egy új építésűnek (20. század második fele) látszó, földszintes ház.

Az épület és a környező terület, a Gyöngyös-part itteni telkeinek története éppolyan érdekes, mint amilyen homályos. Legalábbis egyelőre. Fellendülésének kezdetei a 19. század elejére nyúlnak vissza, a szálak pedig egy, a város modernizációjában fontos és ellentmondásos szerepet játszó személyhez, Samuel von Gerhauserhez vezetnek. Sajnos ma még viszonylag keveset tudunk róla.¹⁰

¹⁰ Személyével foglalkozott Bariska István: Dokumentáció a Kőszeg Rájnis u. 3. sz. ház történetéhez, kézirat, VaML KFL. 31–40. (A továbbiakban Bariska-kézirat) Ezúton is köszönöm a szerzőnek, hogy kiadatlan kéziratába betekintést nyerhettem.

Samuel Gerhauser nemesi származású evangélikus prókátor 1800. július 7-én lett kőszegi polgár. Éppen abban az évben, 1801-ben vált a kőszegi képviselő-testület tagjává, amelyben apja, a hasonló tisztséget viselő Peter von Gerhauser meghalt. Feleségétől, Kiss Katalintól, aki szintén nemesasszony volt, három leánya született. Két lánytestvére közül Theresia egy rokonhoz, valószínűleg unokatestvéréhez, Christoph Gerhauserhez ment feleségül, míg Elisabeth férje Paul Polatsek lett. Theresia, akit a férje ütött-vert, 1811-ben már nem élt, amire abból a tényből következtethetünk, hogy az év decemberében Christoph újból meg kívánt házasodni. Az asszony öt kiskorú gyermeke gyámjaul – egy bírósági döntés értelmében – apjuk helyett Samuelt választhatta. Közülük egy ugyancsak Theresia nevű lány, később Anton Taucher kereskedő felesége hosszú éveken keresztül pereskedett az őt és testvéreit megillető anyai örökségért.¹¹

A minden bizonnyal eredetileg a német nyelvű közösséghez tartozó, de magyarul is tudó Samuel Gerhauser népszerűségéről tanúskodnak azok az adatok, amelyek szerint 1801-ben, majd 1811-ben, amikor a város belső tanácsába választották, erőteljes fölényrel nyerte meg a szavazásokat a másik két jelölttel szemben, sőt ez utóbbi évben országgyűlési követnek is kinevezték. Hasonlóképpen választották fő strázsamesternek a Kőszeget is fenyegető 1809. évi napóleoni háború során. Vállalkozó kedvű, igen aktív és jó üzletembernek indult. Azon túl, hogy Kőszegen kívül marhakereskedéssel is foglalkozott, 1819-ig ő üzemeltette a család kezén lévő Szarvas vendégfogadót. 1806-ban Svábfaluban (Kőszegfalva) szintén vendégfogadó építésébe kezdett. 1808–1810 között, sok nehézséggel ugyan, de saját költségén működtette a városi tégláégetőt, 1814-től pedig már biztosan ő volt a kőszegi postamester, ami a K. u. K. monopólium bérletét jelentette.¹²

Pénzét azonban mindenekelőtt ingatlanokba fektette, s ezeket azután legtöbbször bérbe adta. Közben persze folyamatosan kölcsönkért és kötelezvényeket írt alá. Adósságait gyakran ingatlanátadásokkal rendezte. 1804 és 1809 között – feleségével együtt – 17 alkalommal vásárolt gyümölcsöskertet, rétet, szántót és szőlőt. A belvárosban három egymás mellett álló, emeletes lakóházzal is rendelkezett (Rájnisi utca 3., 5., 7.). Közülük az első kettő már 1800, illetve 1801 óta az övé volt, míg a harmadikat 1816–1818-ban a vár közvetlen közelében, egy még üres, szabálytalan alakú saroktelken építette fel.¹³

Egészen biztos, hogy a szóban forgó Gyöngyös-parti területen már korábban is volt földje, hiszen az általunk ismert első híradás, amely Samuel Gerhauser 1804-es vásárlásáról maradt fenn,

¹¹ VaML KFL Polgárkönyvek, Kö 555. II. 95; Sághegyi-katalógus: 1800–1900, Gerhauser Sámuel; VaML KFL Városi jegyzőkönyvek, 1800. július 7. 273–274, 1801. május 7. 168; Gerhauser Theresia és Christoph vitája, pereskedése: 1806. szeptember 5. 511–512, 1808. március 29. 160–163; Gerhauser Samu pénzt ad testvéreinek, Theresiának: 1807. szeptember 18. 466–467; Christoph Gerhauser újból házasodni szeretne: 1811. május 10. 274; Samuel Gerhauser nevelte Christoph gyermekeit: 1814. december 13. 501; Gerhauser Theresia, Taucher Antal felesége vagyon- és ingatlaneladások ellen tiltakozik: 1815. január 9. 15, január 30. 46, 1815. március 13. 108, április 4. 136, 1819. 77; Gerhauser Theresia, Taucher Antal felesége levele családtörténeti adatokkal 1814 (Irat: 657); Bariska-kézirat, 31–32.

¹² CHERNEL (1877), 189; VaML KFL Városi jegyzőkönyvek, a választásokról: 1801. május 7. 168, 1811. június 25. 371, 1811. augusztus 19, 1809. január 13.; a kereskedésről: 1805. január 18. 43–44.; a Szarvas vendégfogadóról: 1808. május 30. 292, 1815. március 13. 108.; a svábfalvi vendégfogadóról és a városi pincehasználatról: 1806. március 7. 112–113 (Irat: 495); a tégláégetőről: 1808. július 26. 445–446, 1810. augusztus 21. 560–561 (Irat: 7144); a postamesterségről is: 1815. január 5. 3.; 1814. december 31-én felvett hivatalos jegyzőkönyv Samuel Gerhauser vagyonáról (Irat: 7); BARISKA-kézirat, 31.

¹³ VaML KFL Protocollum Expediarum Fassonum V/3p. 1802. január 1–1809. május 31. 23–24, 151, 170, 214, 281, 282, 296, 303, 328, 351–352, 363, 370, 400, 402, 593.; a Rájnisi utca 7-ről: Városi jegyzőkönyvek 1816. 227 (Irat: 823), az adójegyzékekben a ház 1819–1820-ban szerepel először. Lásd Kőszeg város adóhivatalának iratai, Conscriptiones Kö 47. A Rájnisi utca 3. és 5. számú házak már 1800, illetve 1801 óta szerepelnek névén az adójegyzékekben, és egészen haláláig, 1825-ig Gerhausert nevezik meg tulajdonosként. Conscriptiones Kö 34-Kö51, Contributinal und Domesticall Steuer: 1824–1828, Kö 52/1. Bonyolult ingatlanügyeiről lásd még BARISKA-kézirat, 37–40.

a telek egyik szomszédjaként saját magát tünteti fel. A szóban forgó, Puskaportörő rét melletti kertet február 3-án Vízkelety Istvántól, a Kőszegen székelő Dunántúli Kerületi Tábla ülnökétől 1200 forintért vette meg. Régebbi rendeltetése miatt így nevezték akkoriban azt a malomárok belső oldalán fekvő, városi tulajdonban lévő területet, ahol később a már említett posztógyár, majd gőzmalom, illetve a kaszárnya épült.¹⁴

Sajnos magáról a házról, amelyet számos bérbe adott épülete közül Gerhauser saját lakóhelyéül választott, ma még nem rendelkezünk biztos vásárlási, illetve építési adatokkal. Helyszíni építéstörténeti megfigyeléseink alapján mindenesetre feltételezhető, hogy ideköltözése idején az úgynevezett Sziget városrészben található, szóban forgó 118. számú külvárosi telken már állt egy téglalap alaprajzú földszintes, boltozott, 18. századi, késő barokk lakóház. Arra, hogy éppen itt rendezte be székhelyét, a természeti szépségen túl gyakorlati indokai is lehettek. Egy 1814. év végi, a város kiküldöttjei által javairól felvett vagyonleltárból kiderül ugyanis, hogy a Gyöngyös patak-nál lévő kertjében fürdőházat működtetett, kertészlakással és még egy kisebb, kétszobakonyhás épülettel, amelyhez



7. kép. Az 1838-1839.évi telekkönyvi térkép részlete az épületegyüttessel (Városi Múzeum, Kőszeg)

saját kert is tartozott. Ez a külvárosi 120. számot viselő telek nem azonos a későbbi Bogyay-ház általunk vizsgált telkével; attól kettővel arrébb, északra helyezkedik el. A rajta álló, még a 20. század elején is virágzó, akkor Újfürdőnek nevezett létesítményt felíratával együtt ábrázolja az 1838–1839. évi telekkönyvi térkép¹⁵. (7. kép) Arra, hogy öt év alatt a fürdő mellé Gerhauser egy egész kis szóra-



8. kép. A Gyöngyös patak partját ábrázoló térkép részlete, Karl Schubert, 1826.

¹⁴ VaML KFL Protocollum Expediarum Fassonum V/3p. 1802. január 1–1809. május 31. 123–124; Dominkovits (2000), 164.

¹⁵ A vagyonleltárt lásd VaML KFL Városi jegyzőkönyvek 1815. január 5. 3. (Irat: 7, 1814. december 31.); a fürdőről: *Kőszeg és Vidéke*, 1888. június 3., 4; SÓPTEI-kézirat, K 120; „Szabad Királyi Kőszeg Városa Térképe”. Felmérte 1838/39-ik Eszt[endő]ben Kovatsits Sigmond T[ekinte]tes N[em]jes Vas Vármegye hitese Mérnöke. Telekkönyvi Térkép, Vas Megyei Múzeumok Igazgatósága, Városi Múzeum Kőszeg; Az „új-fürdő”-t említi CHERNEL (1877), 87.

koztatónegyedet építtetett, egy személyével kapcsolatos újabb, 1819. évi vagyonekeltár utal. Ebben a Gyöngyös-parti épületek között már ét-és tánc-terem, tekepálya, körhinta, illetve biliárdszoba is szerepel. Külön veszik fel a listára a kertészházat és a mellette fekvő üvegházat egy kisebb istállóval.

Míg 1814-ben Samuel Gerhauser öt lakóházát az összeírás elején együttesen, tehát azonosíthatatlan módon sorolták fel, 1819-ben már önállóan említik a Gyöngyös mentén álló, saját maga által lakott, emeletes, villámhárítóval ellátott épületet. Ez tehát az első biztos dátum, amely a későbbi Bogyay-házra vonatkozik. Nem kétséges, hogy a bővítés éppen az ő nevéhez fűződik. Az egykor elegáns kerti homlokzat emeleti tornácának klaszicista stílusa megerősíti ezt a feltételezést.¹⁶

Ami a szabadon álló, modern „villát”, a fürdőt és a közöttük elhelyezkedő, nagy telket illeti, több térképpel is rendelkezünk a 19. század első feléből, illetve közepéről. Feltűnő, hogy a lakóépületet még sem az 1819. évi úgynevezett postakocsitérkép, sem az 1826-ból fennmaradt, Karl Schubert városi rajztanár által a Gyöngyös patak partjáról készített, színezett térkép (8. kép) nem ábrázolja. Annak ellenére, hogy, mint láttuk, éppen 1819-ből már biztos forrással rendelkezünk Gerhauser saját házáról, amely először csak a házszámozást rögzítő 1838/39. évi telekkönyvi, később az 1857. évi kataszteri (9. kép), majd az ezen alapuló 1882. évi térképen (10. kép) jelenik meg, tegyük hozzá, egymástól némiképp eltérő alaprajzzal. Mindenesetre a 19. század elején, az emelettel párhuzamosan már felépül a tulajdonos saját használatú istállója és vele együtt a kocsiszín a ház északi oldalán. A telek alsó, déli végén mindhárom alkalommal feltüntetik az egyelőre ismeretlen funkciójú, eredeti formájában ma már nem létező, földszintes „melléklakot”.¹⁷



9. kép. Az 1857. évi kataszteri térkép részlete (Vas Megyei Levéltár).



10. kép. Az épületegyüttes az 1882. évi térképen, részlet (Vas Megyei Levéltár Kőszegi Fiókleveleltára)

¹⁶ Az 1819. évi vagyonekeltárról VaML KFL Divisionales et Executionalia, Fasc. 48, Nr. 51. 1819. március 1–14. A teljes fogadót, amelybe ekkor a lakóházat is beszámították, a kiküldött városi szakértők ekkor 44.107 forint 26,5 krajcárért értékelik. Lásd még SÖPTEI-kézirat, K 119.

¹⁷ Magyar Országos Levéltár (MOL), Térképtár, S 12 Div. XIII. Nr. 491; Karl Schubert: „Situations-Plan des Günsflusses. Tab. II.” 1826. (tus, színes vízfesték, 48,5×72,5 cm) VaML KFL Kőszegi Rajziskola anyaga I. doboz; KOVÁTSITS (1838/39); VaML VI. Kataszteri Helyszínelési Felügyelőség iratai. Műszaki iratok. Kőszeg szabad királyi város 1857. évi kataszteri térképe. 1838/39 és 1857 között változott a házszámozás. Ez utóbbi térképen a lakóépület a 272. számon (hrsz. 1741.) szerepel. Az 1882. évi térképen (VaML KFL Térképtár, Kőszeg város térképe, 1882), amely egységben mutatja a szóban forgó, még a 19. század elején kiépült, teljes épületegyüttest, a Bogyay-ház a melléklakkal együtt az 1743. helyrajzi számon látható.

Változó hosszúsággal, de mind az öt térkép mutatja azt a Gyöngyös-patakkal párhuzamos, hosszan elnyúló épületet, amelyhez a két újabb felmérésen több másik, a kert belső területén, a fürdő felé néző objektum is áll. Mindezek egy Samuel Gerhauser, illetve örökösei által működtetett, összetett



11. kép. Az egykori part menti fogadó átépített maradványa (B. Benkhard Lilla felvétele, 2011.)

funkciójú gazdasági komplexum részeit képezték. Egyes elemei erőteljesen át-, illetve újjáépítve, részben lebontva napjainkig állnak (11. kép).¹⁸

Róla ugyanaz a két forrás, az 1814 decemberében, majd 1819 tavaszán felvett helyszíni vagyonösszeírás tájékoztat, mint Gerhauser szomszédos, saját lakóháza esetében. Az azonosítás szempontjából érdemes az utóbbiból kiindulni. Ebben a felsorolásban „vendégfogadó több épülettel” címszó alatt két önálló, emeletes házon és egy kisebb kerti lakon túl egy további, igen terjedelmes épületet is számba vesz, ahol a földszinten 3 szoba, 2 konyha, spájz, lóistálló (12 lóval), tehénistálló (20 tehénnel), sőt 6 lovaskocsi befogadására alkalmas kocsiszín is található. Az emeleten a 9 szobához mindössze egyetlen konyha tartozik.¹⁹ Az öt évvel korábbi forrásból meg-

¹⁸ A volt fogadóépület erőteljesen átépítve a Malomárok utca 11. házszám alatt. Ezúton is köszönöm B. Benkhard Lillának és Ivicsics Péternek, akikkel évek óta együtt dolgozunk a kőszegi műemléki topográfián, hogy segítségemre voltak az épületek helyszíni bejárásában, a levéltári kutatásban, valamint a fényképek és az alaprajzok elkészítésében.

¹⁹ Lásd a 15. jegyzetet. Ebben az évben egyébként – az adójegyzékek szerint is – mindhárom egymás mellett álló (118., 119., 120. számú) telek tulajdonosa Samuel Gerhauser volt, aki a 120. szám alatt működő fürdő, kertészház és üvegház működtetését bérbe adta Karl Steinbach kereskedőnek. VaML KFL 4. Házösszeírások, Kö 47. 1819/1820; BARISKA-kézirat, 35.

tudjuk, hogy a fogadó már akkor is működött, sőt 1814-ben Gerhauser még 19 tehénnel és 20 lóval rendelkezett, s ami különösen fontos, saját postakocsija is volt. Ebben az évben már „K. K. Postmeister”-ként szerepeltetik, de a monopólium hivatalos bérlőjeként Franz von Polakovitsot nevezik meg, akinek Gerhauser bérleti díját köteles fizetni.²⁰

Érdekes adalék, hogy egy évvel korábban, 1813-ban Gerhauser három évre szerződést kötött Ernest von Schnehen osztrák lovaskapitánnyal a fogadó két épületének használatára. A paktumot hamarosan felbonthatták, mert később az illető úr nevét már sehol sem említik, mindezenre a tulajdonos augusztus 24-én átvett 1000 forint foglalót. A szövegből kiderül, hogy a Gyöngyös-parti épület akkor még nem volt olyan hosszú, mint 1819-ben. A földszinten pince, két szoba, egy konyha és egy istálló kapott helyet, míg fölöttük csupán négy lakószobát említenek. A szerződésben Gerhauser kötelezettséget vállalt arra, hogy még egy nagy konyhát, présházat és árnyékszékeket építtet saját költségén. A kapitány ragaszkodott a teljes kert egyedüli használatához, sőt még ahhoz is, hogy a tulajdonos emeljen számára egy új, négy ló befogadására alkalmas istállót. Végül arról szintén szó esett, hogy újabb összegért egész évben igénybe vehet egy szobát a szomszédos fürdőházban.²¹

Nem kétséges, hogy olyan útszéli, úgynevezett beszálló fogadót kell elképzelni, ahol a kocsikat és a szekereket is el lehetett helyezni. Az általuk ismert adatok sehol sem szólnak arról, hogy itt lett volna a hivatalos postaház, ezt bizonyára valahol máshol kell keresni. Mégis hasonló funkciót töltött be, hiszen a városba vezető egykori Szent János-, ma Felső-híd közelében, még a város szélén megállhattak a postakocsik és lovakat válthattak. Utasaik, akik inkább kereskedők vagy meszteremberek lehettek, eltölthettek itt egy-egy éjszakát. Bizonyára erre szolgált a patakparti hosszú ház istállójának emeletén található kilenc szoba, amelyet hamarosan a városi híd elkerülésével, a Gyöngyösön át közvetlenül is el lehetett érni. Időnként a Gyöngyös áradása kisebb károkat okozott ugyan, ez azonban alkalmat adott arra, hogy újabb földterületekkel bővítse birodalmát, sőt a város irányából szolgalmi úthoz is juthasson. Bizonyára anyagi okai voltak annak, hogy Gerhauser – éppen fogadójával szemközt – hídépítésbe kezdett. Az erre vonatkozó iratanyag még nem került elő, az 1826-ból fennmaradt, Schubert-féle térképen olvasható felirat – „Gerhauser-Brücke” – azonban félreérthetetlenül utal egykori tulajdonosára.²²

Igy már érthető, hogy a vállalkozó kedvű postamester miért nem a belvárosban lakott. Saját fantasztikus vállalkozása mellett akart élni. Képzeljünk el egy 19. század eleji magángazdaságot, amelyhez svájci tehenészet (csűrrel és pajtával), valamint fogadóval egybekötött postakocsi-szolgálat tartozott, közvetlen közelében pedig egy igen modern szórakozónegyed, ahová nyilván nem annyira a betérő alkalmi vendégek, mint inkább maguk a kőszegi polgárok jártak. Bizonyára több társadalmi réteg is megtalálta itt a kikapcsolódást, hiszen a nyári fürdőzésen kívül a biliárd, a teke és a körhinta mellett napi poharazgatásra és táncmulatságra is sor kerülhetett. Valószínű, hogy éppen ebben tudott rivalizálni a talán inkább a gazdagabb belvárosi közönség igényeit kielégíteni kívánó Bálházzal.²³

Az itt felvázolt történet természetesen ennél jóval alaposabb feldolgozást kíván: nem csupán az épületek, hanem a szóban forgó Gyöngyös-parti terület, valamint a kőszegi fogadó- és postaügy teljesebb ismerete, illetve Samuel Gerhauser igen érdekes személye miatt is. A kutatásokból nyilván részletesen kiderül majd, miért is került Gerhauser 1819-ben végképp pénzzavar-

²⁰ Lásd a 14. jegyzetben szereplő, 1815. január 5-i dátummal jegyzékbe vett, 1814 decemberében készített vagyonösszeírást.

²¹ VaML KFL Városi jegyzőkönyvek 1813. december 28. 487 (Irat: 1153–1154).

²² VaML KFL Városi jegyzőkönyvek 1815. június 23. 241, 1815. december 1. 445–446 (Irat: 948); Karl Schubert: „Situations-Plan...”, II, 1826. Ez a híd ma már nem áll.

²³ Az 1795-ben megnyílt belvárosi Bálházban (Schneller utca 2.) színielőadásokat és hangversenyeket is tartottak. Bariska–Németh [1984], 104.

ba, olyannyira, hogy végül eltiltották javai eladásától és újabbak vételétől. 1825. december 25-én halt meg, özvegyével azonban a városi vezetés igen ellenségesen viselkedett. Egyéb kérései elutasítása mellett azt sem engedélyezte, hogy az asszony kriptá építésére féláron vásárolhassa meg a szükséges 5000 darab téglát.²⁴

Nehéz idők jöttek, a család szinte teljes vagyonát elvesztette. A fogadót és a fürdőt a szórakozóhellyel hamarosan eladták, itteni ingatlanjaik közül egyedül a Gyöngyös-parti lakóház maradt meg. A 19. század folyamán végig Gerhauser Zsigmond, József és az ő rokonaik éltek itt. Tőlük vásárolta meg 1901-ben az ismert kőszegi téglagyáros, Czeke Gusztáv, aki valószínűleg közvetlenül Bogyay Lajosnénak adta tovább 1906-ban.²⁵

BIBLIOGRÁFIA

- BAJZIK (2002) – BAJZIK Zsolt: Vasi kastélyok a sebesültek és a foglyok szolgálatában 1914-ben, *Vasi Honismereti és Helytörténeti Közlemények*, (2002/1.) 75
- BARISKA–NÉMETH [1984] – BARISKA István–NÉMETH Adél: Medicina Kiadó, Kőszeg. Panoráma – magyar városok, é. n. [1984].
- BOROVSKY (1898) – *Magyarország vármegyéi és városai. Vas vármegye*, szerk. BOROVSKY Samu, Budapest, „Apollo” Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1898.
- CHERNEL (1877) – CHERNEL Kálmán: *Kőszeg szabad királyi város jele és múltja*, I, Szombathely, Tettei Nándor és társa, 1877.
- DOMINKOVITS (2000) – DOMINKOVITS Péter: A kőszegi Posztógyár a reformkorban, in *Kőszeg 2000. Egy szabad királyi város jubileumára*, Kőszeg, Polgármesteri Hivatal. 2000, 157–180.
- K. LENGYEL (1994) – K. LENGYEL Zsolt: Bogyay Tamás (1909–1994), <http://epa.oszk.hu>, 1994, 312–315.
- KOPPÁNY (1993) – KOPPÁNY Tibor: *A Balaton környékének műemlékei*, Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1993, 129 (Művészettörténet – Műemlékvédelem, 3).
- MEDGYESI (2011) – MEDGYESI Gréta: A hely és a rétegek viszonyának értelmezése, *Debreceni Műszaki Közlemények*, 10(2011/2.) sz., 37–47.

²⁴ VaML KFL Városi jegyzőkönyvek 1819. 40, 77, 84, 353. 1820., 347 (Irat: 1347), 379.; Gerhauser halálának időpontjáról: Városi jegyzőkönyvek (törvényhatósági) 1826. január 10. 3.; özv. Gerhausené kérvényei a városhoz: Városi jegyzőkönyvek (politikai) 1826. 81. No. 217, 173. No. 356.; Gerhausené kérvénye a kedvezményes árú téglákért: Városi jegyzőkönyvek (törvényhatósági) 1826. 161. No. 401.

²⁵ SÖPTEI-kézirat, K 118, K 119, K 120.

Klára Mentényi

The Childhood Home of Thomas von Bogyay

Thomas von Bogyay's parents purchased a dwelling in Kőszeg for 15,000 crowns in 1906, only three years before the birth of their son on April 8th, 1909. The house is located on the bank of the Gyöngyös River, which runs north-south on the eastern side of the town. The street was named after the nearby barracks, in which the father, Lajos Bogyay, a Hussar officer of the Austro-Hungarian Monarchy, served at the time. The two story house included outbuildings, as well as a closed, inner garden of almost 3,000 square metres. They did not live here for long, however. During the First World War Bogyay's parents moved away from Kőszeg, taking their son and his three siblings with them. In 1914 Lajos Bogyay allowed the building to be used as a military hospital in which 35 beds could be accommodated. For a few years it remained in their possession, but they sold it in 1917. It was owned by high ranking officers until the middle of the century.

There are no known copies or originals of the blueprint of the building, and regrettably there was never an opportunity to conduct an examination of the site from the perspective of its architectural history. However, the unevenness of the ground plan and the ways in which the various structures are connected to one another suggest that it was built in several stages.

The earliest part is most likely a small structure of rustic masonry discernible in the cellar, which was enlarged in the second half of the 18th century into a single-story dwelling with a rectangular ground plan and vaulted rooms. When in the first years of the 19th century the Evangelical lawyer and town councillor Samuel Gerhauser, a member of the lesser nobility, purchased the territory on the banks of the Gyöngyös River, the building was undoubtedly already standing. Between 1814 and 1819 the new owner transformed it into a two-story "villa" in the Neo-Classical style. Its most attractive feature was the avant-corps projection at the centre of the garden façade, where a veranda with columns and arches on the upper floor was crowned with a triangular tympanum.

Gerhauser, who rapidly acquired more and more wealth and land and owned vineyards, gardens and various estates, as well as a Swiss dairy farm and three properties in the inner town that he lent out, furnished this house for himself and his family. The primary reason he decided to make this his home, apart from the beautiful surroundings, was its proximity to his business enterprises. Specifically, in the three plots neighbouring his home he operated a bathing facility, a restaurant and dancing hall, a skittle ground, a carousel, and an inn consisting of several buildings. According to records the proprietor was also the tenant of the postmaster office in the second decade of the 19th century, and his inn, which was capable of receiving merchants with carts of goods (as many as 12 horses, 6 horse-drawn carts and 9 guest rooms on the upper floor), also functioned as stagecoach station.

The various buildings and the undertakings they represented (in other words the Neo-Classical villa on the banks of the Gyöngyös River, which Gerhauser made his abode, the aforementioned modern model farm, the inn, the stagecoach station, and the amusement quarter) were all the work of man who, though a member of the nobility, led the life of an enterprising burgher. His spectacular successes were followed by rapid ruin, and the family soon lost all its

wealth. By the close of the 19th century only the villa where his descendants and collateral heirs resided remained. Gusztáv Czeke, the well-known owner of the town's brick factory, bought the house from them in 1901, and presumably it was from him that the Bogyay family purchased it in 1906.

Today the free-standing, two story house at Malomárok Street 9 has an irregular ground plan. The entrance faces the river, but the main facade still looks out on the once spacious garden. Over the course of the second half of the 20th century the harmonic outer appearance of the "mansion", or rather "villa", has fallen into an ever greater state of disrepair, the efforts of the local government notwithstanding.

Keywords: Kőszeg, Lajos Bogyay, Katalin Pauler, Bogyay-villa, Gyöngyös River, Samuel Gerhauser, baths on the bank of the Gyöngyös, inn on the bank of the Gyöngyös, stagecoach station, dance hall and restaurant at the beginning of the 19th century, skittle ground at the beginning of the 19th century, billiard room at the beginning of the 19th century, carousel at the beginning of the 19th century, Swiss dairy farm, Neo-Classical villa, Neo-Classical architecture, architectural history

Wehli Tünde

Bogyay Tamás és Johannes Aquila

Bogyay Tamás 1994. február 8-án bekövetkezett halálát követően leányától, egyben közvetlen örökösétől, Emese Pießkalla asszonytól az MTA Művészettörténeti Kutatóintézete és a Müncheni Magyar Intézet (Ungarisches Institut) nagyvonalú ajánlatot kapott: a két intézmény ajándékképpen átveheti az elhunyt tudós lakásában, dolgozószobájában őrzött, tudományos pályájához kötődő hagyatékát – jegyzeteit, kézirateit, saját publikációinak példányaait, levelezését, valamint könyvtárát, végül fénykép- és diapozitív-gyűjteményét.¹ Még az év júliusában Münchenbe utaztam, hogy elvégezzem a hagyaték számbavételét, és az örökösként közreműködő unokával, Michael Pieskalla úrral, valamint a müncheni intézetet képviselő K. Lengyel Zsolttal megbeszéljük az anyag elosztását, feldolgozását és a kettéosztott anyag további kezelésének-használatának kölcsönösségen alapuló lehetőségeit.²

Megbeszélésünk értelmében a hagyaték közép-európai vonatkozásának is minősülő, avar-szláv-karoling kultúrát érintő egysége maradt Münchenben, ehhez társult a könyvtár hungaricagyűjteményének magyarországi provenienciájú része. Az örökség Budapestre szánt gerincét Bogyaynak a középkori magyarországi művészet bizonyos témaköreire – Zalavár, Szent Korona, Ják, Johannes Aquila stb. – vonatkozó anyagai és az 1945 utáni magyar emigráns szakirodalom mellett az európai művészet Magyarországon nehezen elérhető, illetve innen hiányzó kiadványai jelentették. A Budapestre szállítandó anyag nyolc hatalmas, a Művészettörténeti Kutatóintézet nevével és postacímeivel ellátott kartondobozt töltött meg. A dobozokat a Magyar Köztársaság Külügyminisztériuma államtitkárának segítségével a müncheni magyar konzulátuson helyeztük el az akkori konzul segítségével annak ígéretével, hogy az ajándék áthozataláról gondoskodnak.³ Sajnálatos módon azonban a dobozok fele valószínűleg a diplomáciai mozgások: személycserék és költözködések áldozata lett. A fénykép- és diagyűjtemény teljes egészében elkallódott, erre a sorsra jutott az intézetünknek szánt könyvállománynak mintegy kétharmada, és valamelyest megcsappant a kéziratok anyaga is.⁴

¹ Emese Pießkalla levele: MTA Művészettörténeti Kutató Csoport 1994. V. 6. 249/94. sz. dokumentuma.

² A könyvekből – az anyag számbavételével párhuzamosan – Michael Pießkalla kiemelt magának kultúrtörténeti vonatkozású kézikönyveket. Könyvjegyzékemben ezt a folyamatot nem tudtam követni, ezért hiánylista készítéséről lemondtam. K. Lengyel Zsolt úrral abban egyeztünk meg, hogy az anyag egységét a kettéválasztott anyag két katalógusának összeállításával biztosítjuk. A katalógusok egyesítése feldolgozás hiányában ez ideig nem történt meg. A kéziratok hagyaték feldolgozása is várat magára.

³ MTA MKI 154/95. sz. levél, amely összefoglalja a korábbi megállapodást, és az anyag Budapestre szállítását kéri.

⁴ A 11 oldalnyi kéziratok könyvjegyzékéből – mely nem komplett, mivel Michael Pieskalla esetenkénti könyvválogatását már nem tudta követni – mindössze a 25.817-25.919 közötti leltári számot viselő kötetek kerültek könyvtárunk állományába. Bogyay publikációinak, melyek jobbára különlenyomatok, és a különlenyomat-gyűjteménynek a leltározását-katalogizálását Havasi Krisztina végzi. A kéziratok hagyaték a következő egységekből áll. 1. Zalavár: 1 mappa (a palliumot is mappának nevezem), 2. Sacra Corona: 1 doboz és 2 mappa, 3. Esztergom (Porta Speciosa): 1 doboz, 4. Domonkosfa-Zalaháshágy: 1 doboz, 1 mappa, 5. Ják: 1 doboz, 6. Bántornya: 2 doboz, 1 mappa, 7. Hungaria in exteris: 2 doboz, 8. Ungarisches Institut előadások, 9. METEM előadások: 1 mappa, 10. ELTE előadások, 1992. őszi szemeszter.

Wehli Tünde művészettörténész,
kandidátus. Kutatási területe:
középkori és reneszánsz könyv-
festészet, a középkori magyar-
országi művészet ikonográfiája.
E-mail: wehli@arthist.mta.hu

Tünde Wehli, art historian, holder
of a candidate's degree.
Areas of research: Medieval and
Renaissance illuminated manu-
scripts, iconography of medieval
Hungarian art.
E-mail: wehli@arthist.mta.hu

Szerencsére a Johannes Aquilára vonatkozó dokumentáció csak-
nem hiánytalan.⁵ Ezért is esett választásom Bogyay Tamásnak erre
a kutatási területére.

A korábban magyarosan Aquila Jánosnak nevezett Johannes Aquila
személye ismeretlen. Ennek ellenére ő a 14. század utolsó negyede
Magyarországnak egyik legjobban dokumentált és legtöbb mű-
vel képviselt, legérdekesebb művészegyenisége. Az ország kultu-
rális központoktól távoli periferiáján, Vas és Zala megyékben mű-
ködött évtizedeken keresztül. A délnyugat-magyarországi régióval
szomszédos Stájerországban született, művei itt is fennmaradtak.

A középkorban ezeket a jórészt vend-szlovén-német lakosságú területeket nem választották el
egymástól országhatárok, hanem földrajzi-gazdasági adottságaik mellett kereskedelmi útvonalak
kötötték össze. Gazdasági és kulturális szempontból nem tartoztak az ország élvonalába. A kultu-
rális központoktól távol estek. A helyi központot a városi polgársággal rendelkező Radkersburg
jelentette. Ebből a városból indult Johannes Aquila. Első ismert műve, a veleméri Szentháromság
titulusú templom kifestésekor (1378) még magányosan dolgozott, a későbbiekben valamiféle vál-
lalkozói formában stílusát nem követő segítőkkel társult. Velemér után a bántornyai (Turnišče)
Szűz Mária Mennybevetele-templom (1383–1389) kifestését vállalta, majd feltételezett szülőhe-
lyén, Radkersburg (szlovénül Radgona, vendül Radgonja, magyarul Regede) Pistorhaus-ában tűnt
fel 1390 körül,⁶ ezt követően a mártónhelyi (Martjanci) Szent Márton-templom kifestését vállalta
(1392), végül utolsó ismert műve az ágostonos remeték fürstenfeldi (Fölöstöm) temploma, melynek
freskóival 1395 körül készült el.⁷ A ma ismertnél valószínűleg több templomot festett ki az Aquila
vezetése alatt álló műhely a fennmaradt emlékektől körülhatárolható téglalapba foglalható terüle-
ten, de pusztulásuk feltehető. A festő tanulmányaira vonatkozó ismeretek hiányoznak. Stílusának,
kompozícióinak előképeit, művészetének párhuzamait a szakirodalom meglehetősen tág földrajzi
és időbeli keretek között, Itália, Stájerország, Magyarország és Csehország 14. század közepétől az
1400-as évekig terjedő fal-, tábla- és kódexfestészetében kereste és keresi, mégpedig valamely
itáliai, stájerországi városi, illetve prágai vagy magyar Anjou udvari környezetben.⁸ A képelrende-
zési gyakorlatnak és az egyes kompozíciók lehetséges forrásainak irodalma tekintélyes, de még
korántsem átfogó.⁹ Johannes Aquila életműve a felsoroltak okán vagy a hiányzó adatok ellenére
is különleges művészettörténeti, kultúrtörténeti értékkel rendelkezik. A viszonylag nagy mennyi-
ségű falkép kronológiai rendje a művészi pálya folyamatáról ad képet, a feliratok segítik a művek
értelmezését, az ábrázolások mögötti tartalom kibontását és a szignatúráknak, művészportréknak
köszönhetően egy európai viszonylatban korai művészegyeniség áll előttünk. Johannes Aquila
munkásságán keresztül a korszak egy sajátos területének szellemi-művészeti igényei rajzolódnak
ki előttünk, betekinthevünk a művészeti tevékenység szervezetébe, kitapinthatjuk a művész és
a megrendelő közötti viszonyt, valamint a programadás körülményeire is következtethetünk.¹⁰

⁵ Ebből a gyűjteményi egységből csupán az előadásokat illusztráló diapozitívek hiányoznak.

⁶ LANC (2002), 25. Képes Krónika.

⁷ LANC (2002), 91.

⁸ Az itáliai és stájerországi, valamint cseh kapcsolatok a téma specialistáinak többségét foglalkoztatják. A magyar uralkodói
udvari könyvkultúra, nevezetesen a Magyar Anjou Legendárium és a Képes krónika szövegének, képeinek ismeretét különös
nyomatékkal taglalja: KERNY (2010), 15.

⁹ Rómer Flóristól az 1984-es konferencia anyagán keresztül összefoglalóan, majd az egyes képekre koncentrálna számos he-
lyen: Johannes Aquila (1989), HÖFLER-BALAŽIC (1992), KERNY-MÖSER (2010).

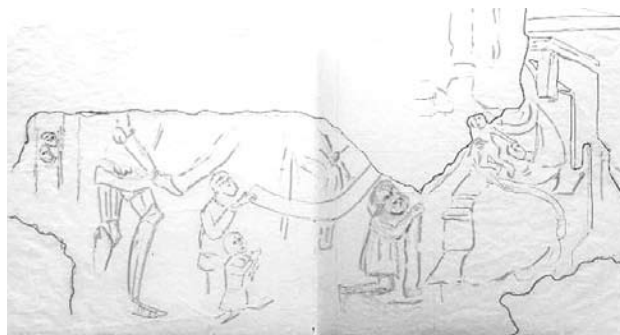
¹⁰ Jelen tanulmány témája nem indokolja annak a kérdésnek a taglalását, hogy Johannes Aquila folytatott-e építési tev-
kenységet, és a korábban az oeuvre-be sorolt Nagytótlak (Selo) falképeinek elemzésétől is eltekinthetünk.

Bogyay Tamás számára az Aquila-kutatás irányát és 1986-ig követett útját lényegében már a Hekler Antalhoz írt és 1932-ben megvédett, a maga korában modernnek számító, művészetszociológiai kérdésekkel foglalkozó doktori disszertáció kijelölte.¹¹ Bogyay mintegy fél évszázadon keresztül vissza-visszatért a radkersburgi festőhöz. A témában közreadott publikációk a kutatás egy-egy jelentős stációját jelentik; nem egy előadás vagy publikáció appendix jellegű kiegészítései, hanem a kérdéskör más, újabb szempontú megközelítései.

A Johannes Aquilára utaló dokumentumokat két irattartó doboz és egy iratgyűjtő mappa őrzi Bogyay Tamás hagyatékában, amelyekben az alábbi tartalmi egységek tanulmányozhatók.¹²

1. A levelek gyűjteménye 1935–1985 közötti darabokból áll. Ahogyan a következőkben említésre kerülő nevek is jelzik, Bogyay levelezőpartnerei a művészettörténészekről kezdve a történészekig a textológusokig vezetnek el: France Stelétől (1886–1972) Marijan Zadnikaron, Entz Gézán (1913–1993) át Fügedi Erikig (1916–1992) és Mezey Lászlóig (1918–1984). Milyen témákat érintett ez a levelezés? A szlovéniai kutatókkal az 1935–1982 közötti években aktív levélváltás az egyes falképekkel kapcsolatos információcserét szolgálta.¹³ A magyarországi kollégákkal folytatott levelezés az 1930-as évektől az utolsó tanulmány elkészültéig történelmi adatok kérését, ellenőrzését, a falképek feliratainak értelmezését jelentette.¹⁴ Német kutatókhoz írt leveleiben a művészön-arckép és a művész művészetszociológiai helyzetére vonatkozó kérdéseket tesz fel többek közt Kurt Gerstenbergnek (1886–1968) és Joseph Braunfelsnek 1948-ban, tehát az első jelentős Aquila-tanulmányon dolgozva. A válaszokból kitűnő korabeli ismeretanyag birtokában német kollégái alig gyarapíthatták ismereteit.¹⁵

2. A téma bibliográfiája, az ide tartozó különnyomatok, a fontosabb publikációkról készült xeroxmásolatok, és végül Bogyay Tamás olvasmányairól készült jegyzetnek merítése lenyűgözően széleskörű. A művészettörténeti vonatkozású anyagot ikonográfiai és stílustörténeti publikációk, ezen belül művész- és donátor-ábrázolásokra, viselet- és fegyvertörténetre vonatkozó kiadványok jelentik. A történelmi tárgyú művek körében heraldikai, genealógiai és családtörténeti munkák, gazdaságtörténeti, kereskedelmi és útviszonyokra fókuszáló publikációk sorakoznak. A hitvilág körét a népi vallásosságra irányuló tanulmányok képviselik. Ennek a tekintélyes anyagnak jó része a publikációk apparátu-



1. kép. Supplicatio-kép, egykor a bántornyai templom szentélyének északi falán (ceruzarajz, Csemege József? MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Bogyay-hagyaték)

¹¹ BOGYAY (1932). Bogyay hagyatékában ebből a publikációból nem maradt példány.

¹² Az alábbi ismertetés nem követi szorosan a dobozok, illetve a bennük rejlő palliumok tartalmát, mert egy-egy téma több helyen is felbukkan, továbbá mert valamely több kérdést érintő dokumentumot csak egy helyre lehetett beilleszteni.

¹³ Pl. France STELE a bántornyai falképek részletes leírását adja, ezen belül a frissen feltárt donátorábrázolásról számol be, és részletfotókat is mellékel (utóbbiak nincsenek a levél közelében). Egyben jelzi, hogy szívesen olvassa Bogyay ide illő publikációit, akár magyarul is („Ich lese ungarisch!”): Ljubljana, 1939. XII. 28. Az ökréfejes címerpajzsról értesít: uo., 1940. IX. 29. A votívképről: uo., 1941. II. 16.

¹⁴ Pl. Csemege József, 1939. XI. 28., Mezey László, Budapest, 1982. I. 27.

¹⁵ A Gerstenberghez írt levél Egerndachban kelt 1948. IV. 19-én. A Braunfelsnek címzett levelet Staudachban írta 1948. VI. 1-jén. A két címzett közül csak Gerstenberg dátumot nélkülöző válaszát ismerjük, melyben a prágai Parler-műhely művészábrázolásaira hívja fel a figyelmet. Ezek azonban ismertek lehettek Bogyay előtt is. Fennmaradt Ludwig Rothenfelder egy informatív levele (Nürnberg, 1948. IX. 28), melyben felsorolja az általa ismert három tarpajzsos cég-címereket, úgymint a freiburgi Münster festőcég címereit (üvegablakon 1320–1330 körül) és néhány későbbi emléket.

sában megjelenik, ám ennek egy részét, a művészettörténeti stílusra vonatkozót, publikációiban ritkán hasznosította Bogyay; azonban hogy háttéranyagként számolt vele és ismeretét fontosnak tartotta, annyi biztos. Erről tanúskodik például Csemegi József (1909–1963) 1939. november 28-án hozzá címzett levele. E dokumentum mellékleteként a levelezőpartner korábban tett ígéretét teljesítendő „Vizecske János freskói”-nak kívánt rajzait küldi.¹⁶ Feltehetően ennek a küldeménynek az emléke a hagyatéék egyetlen komolyabb rajza, mely a bántornyai templom szentélye északi falának Bogyay által tárgyalt kompozícióját ábrázolja (1. kép).¹⁷ A levél írója a bennünket érdeklő részben „Misike” (Ernst Mihály) *A dunántúli falfestés középkori emlékei* című, 1935-ben megjelent – „komoly” – kötetének Velemérrel foglalkozó fejezetét bírálja.¹⁸ Mindenekelőtt a „mindenáronmindenolasz” szemléletet nehezményezi, s bízva levele címzettjének a sajátjával egybeeső ítéletében, Johannes Aquilát olyan mesternek tartja, „...aki mind a német, mind az északolasz művészetet jól ismerte és keverte össze”, s akinek művészetéhez a délnémet festészetben találna megfelelő analógiára. A bírálat alapvetően helyes, de nyilvánvaló, hogy az ellenvélemény egy kultúrpolitikából fakadó ítéletnek szól. Bogyay szakmai karrierjének első – zalaegerszegi – éveiben alaposan megismerhette a régió műemlékeit, de nem jutott szakirodalomhoz. Barátja, Csemegi József küldött neki jegyzeteket, például az Ernst-kötet jegyzeteinek Johannes Aquilára vonatkozó tételit kimásolva. E tételek közül a mindig visszafogott Bogyay egyedül Gerevich Tibor (1882–1954) *L’arte antica ungherese* című, 1930-ban közreadott tanulmányának festőnkre vonatkozó sorait – miszerint 1350 körül született, festő és építész, a dél-itáliai festészeti stílus képviselője, és így tovább¹⁹ – glosszázza tőle szokatlanul erőteljes stílusban és tónusban: „ahány gondolat, annyi tévedés!! Hülye!!!!” Nyilván alapvetően a művész dél-itáliai gyökerei felől nem győzte meg a nagy tekintélyű művészettörténész Bogyayt, de emellett hiányolhatta a vélemény adatokkal való alátámasztását.

Emellett szól a „Művészettörténet – stílus – ikonográfia, viselet” feliratú borító egy dokumentuma, mely szerint Bogyay később eredetiben is olvashatta Ernst munkáját. A Velemérré és Nagytótlakra vonatkozó szövegrészt²⁰ illetően külön lapon vélekedik a könyvről: „[Aquila] J[ános] beállítása eleve el volt döntve a Magyar művészetről vallott felfogással. Ehhez keresett [Ernst] bizonyítékokat. Filológia: minden egyes eleme találgatás kérdése. Távoli centrumok? Középkori művészet nem lehet légüres térbe”, „Helyi reális körülmények közt rétegződött életet szolgál és megélhetési mesterségnek szolgál...” – majd így folytatja –, „Helyi adottságokból kell kiindulni.” Az idézett kommentár a maga korában igen progresszív; a stílusvizsgálat alapvetése és akár Bogyay Tamás kutatói ars poeticája is lehet, amelynek érvényesülése napjainkban szintén időszerű.

A stílusproblémák iránti érdeklődés mellett szól a szóban forgó pallium erre vonatkozó szlovéniai irodalmának gazdag gyűjteménye. Bogyay eszerint minden 1920 és 1972 közötti jelentősebb publikációval találkozott valamilyen formában, és mindent gondosan elolvasott, kijegyzetelt, s ezt az irodalmat nem egy vonatkozásban a hazai művészettörténeti irodalomnál mérték-

¹⁶ A levélben dunántúli román kori templomokról is ír Csemegi, emellett felmérő rajzok küldését is ígéri, egyfelől szemléltető eszközként, másrészt hogy bevezesse barátját az épületek mérnöki leírásának gyakorlatába. Egyúttal kritizálja a korabeli hazai szakirodalmat, mely Aquila mártonhelyi, veleméri festményeinek stíluskapcsolatait Lombardia irányában keresi az általa javasolt délnémet orientációval szemben. Csemegi Johannes Aquila művészetének háttérében miniatűrakat is feltételez. Ezt a gondolatot alapvetően a festőre, illetve műhelyére jellemző kompozíciós megoldások mellett a feliratbőség sugallhatta. Határozott formát ölt ez az elgondolás az utóbbi évek szlovéniai kutatásában, amikor a prágai Johann von Neumarkt illuminátorával, illetve a Magyar Anjou Legendáriummal és a Képes krónikával hozták összefüggésbe a korabeli prágai és ausztriai tábla- és falfestészet mellett: HÖFLER–BALAŽIC (1992), 35, 37. A bántornyai Szent László-legenda összefüggése a Képes krónikával a falképek feltárása óta ismert, erről újabban lásd KERNY–MÖSER (2010), 45.

¹⁷ Feltehetően erről a rajzról készítette Bogyay a Genealogia feliratú pallium elnagyoltabb rajzát.

¹⁸ ERNST (1935), 18–29.

¹⁹ GEREVICH (1930), 9.

²⁰ ERNST (1935), Velemér: 18–29, Nagytótlak: 58–64.

adóbbnak tartotta. Bogyay kutatói módszerét, precizitását talán éppen az Aquila-téma képviseli a leghitelesebben. France Stelè 1935-ben szlovén nyelven megjelent publikációját még egy nyelvet bíró személlyel fordíttatta magyarra,²¹ majd később már olyan leveleket írt szlovén kollégáinak, amelyeknek nyelvtani pontosságáról és stílusáról a címzettek elismerően nyilatkozhattak.²² Bogyay Johannes Aquila kedvéért megtanult szlovénül írni és olvasni!

3. A fényképek, rajzok és diagramok csoportjában²³ a fényképek közül a magyarországi művészet-történet-tudomány számára azok a legbecseesebbek, amelyek a bántornyai Szűz Mária Menny-bevitele-templom szentélynek északi falán 1926–1928-ban feltárt és már ekkor elpusztult donátor-ábrázolásokról készültek.²⁴ Ezek a fényképek reprodukcióiknál lényegesen jobb minőségűek



2. kép. Supplicatio-kép, egykor a bántornyai templom szentélyének északi falán
(archív felvétel, MTA BTK Művészettörténeti Intézet)

(2. kép). A donátor-ábrázolásokéhoz hasonló jelentőségű az eredeti helyéről leválasztott és jelenleg a ljubljanoi Narodna galerijában őrzött Trónoló Madonnát a gyermek Jézussal mutató falképről készült fénykép. A fotó az Aquila-műhely legkvalitásosabb festményeinek egyikét őrzi.²⁵

²¹ STELÈ (1935): Művészet a Vendvidéken (Szlovén vendvidéken), 16.

²² Zadnikar jelzi, hogy jobb felvételek hiányában az 1928-ban Stelènek készületeket küldi Bogyaynak: 1981. XII. 4-én kelt levél; ugyanő az 1982. III. 23-án kelt levélben dicséri Bogyay szlovén nyelvtudását.

²³ Bogyay e témakörbe tartozó előadásait diapozitívekkel illusztrálta, ezek azonban München és Budapest között elkallódtak. A már említett, Csemeginek tulajdonítható, pauszpapírra került rajzon kívül kisebb cédulák betűsorai, szavai tartoznak ide. Ez utóbbiak Bogyay kezétől származhatnak. A diagramok a Bánfi-család leszármazási rendjét mutató genealógiai táblázatok, melyeket Bogyay több publikációban is hasznosított.

²⁴ Öt darab felvételtől van szó, melyeket Zadnikar küldött Bogyaynak.

²⁵ Újabbban a galéria állományának egy része elérhető az interneten, a falképtörödékről egy igen jó színes felvétel áll rendelkezésünkre (http://www.ng-slo.si/umetnina.asp?src=imagelib/umetnina_popup/razstaveindogodkj/2009/prekmurje/akvila.jpg&opis=Umetnine++Prekmurja%OD%C).

4. Bogyay Tamás Johannes Aquilával foglalkozó kéziratos, illetve nyomtatott tanulmányainak gyűjteménye két szempontból értékes. Egyfelől megtalálható benne néhány fontos, Magyarországon alig ismert, vagy nehezen elérhető publikáció.²⁶ Ebből a hagyatéki csoportból jelentősége okán kiemelendő a Koga kažejo podobne donatorjev na turniški sliki? című, Ljubljánban 1951-ben közreadott tanulmány, a falképek France Stelének köszönhető igényes leírásával együtt.²⁷ Az 1964-es bonni nemzetközi művészettörténeti kongresszuson elhangzott és 1967-ben megjelent előadás szövege megtalálható itt, sőt annak magyar nyelvű fogalmazványa is, amely Johannes Aquila 1378-ban és 1392-ben készült művész önarcképeit elemezte.²⁸ Ugyanakkor hiányzik a *Louis the Great of Hungary...* című kötet számára 1982-ben leadott és 1986-ban, New Yorkban megjelent német nyelvű tanulmány, melynek témája a bántornyai Szent László-legenda társadalmi háttérének elemzése volt.²⁹ Szerencsére a tanulmány kézirata olvasható a tárgyalat emlékkörben. Ennek a tanulmánynak azt a gépiratos változatát is őrzi a hagyaték, amely 1985. október 10-én hangzott el az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport rendezvényén, és amelyet nyomtatott formában az *Ars Hungarica* közölt 1986. évfolyamában.³⁰

Ahhoz, hogy megértsük Bogyay Tamás Aquila-kutatásának lényegét és eredményeit, célszerű röviden összefoglalni elődeinek munkáját. Az első jelentősebb magyarországi publikáció Rómer Flórisnak (1815–1889) köszönhető, aki 1874-ben kiadott *Régi falképek Magyarországon* című corpusában foglalkozott a veleméri, a bántornyai és a mártonhelyi templomok néhány falképével.³¹ Szempontunkból e mű értéke a szakszerű ikonográfiai meghatározásokban és a falképeket kísérő – olykor a mai állapothoz viszonyítva talán épebb – feliratainak átírataiban rejlik. Az 1920-as évektől felélénkülő Aquila-kutatások két ágra szakadtak, s azt regionális összefüggéseiben vizsgálták.³² Az 1930-as évek magyarországi kutatásainak előterében a művész önarcképei álltak, és ebből az aspektusból kiindulva a középkori Magyarország határvidékén tevékenykedő mesterben egy, az itáliai trecento művészetének hatása alatt álló művészi öntudattal rendelkező, magyar nemzeti sajtóságokat is felmutató művészt kerestek és találtak benne.³³

Ekkor lépett a tudományok színterére Bogyay Tamás. Már említett disszertációja előrevetítette a téma megközelítésének irányát. A művész és megrendelője gazdasági-társadalmi-kulturális helyzetéből kiindulva Bogyay a falképek ikonográfiai programját vizsgálta. Újszerű megközelítésnek első eredményéről az 1951-es tanulmány adott számot. Ez a tanulmány a bántornyai templom szentélyének északi falán 1928-ban előkerült donátor-ábrázolásokkal foglalkozott.³⁴ Bogyay a korabeli birtokviszonyok feltárása és a diadalív nyugati falára festett címerpár tulajdonosának azonosítása útján állíthatta, hogy a Hahót nemzetségből származó, a Bánfi nemzetséget alapító I. Miklós és az ő – gyermekként ábrázolt – fiai között térdelő, László nevű fia fordul szent patrónusai közbenjárásával és az írásszalagokra írt könyörgések segítségével a trónoló Szűzanyához és Gyermekéhez (2. kép). Az 1964-es bonni nemzetközi művészettörténeti kongresszusi előadáson Bogyay érdeklődése Johannes Aquilára, a művészegyenységre irányult. Az előadás a mester alakos, szöveges és heraldikus reprezentációjával foglalkozott. Megállapította, hogy a veleméri és

²⁶ Ezeket Bogyay a kutatási téma anyagával egyesítette, mintegy kiemelve, elkülönítve saját különnyomatai közül.

²⁷ STELÉ (1951); BOGYAY (1951).

²⁸ BOGYAY (1967), a 12 oldalnyi nyers fogalmazványnak tekinthető gépiratot a Donator feliratos palást őrzi.

²⁹ BOGYAY (1986a).

³⁰ BOGYAY (1986b).

³¹ RÓMER (1874), 15–23, 40–53, 26–28.

³² Mártonhely: STELÉ (1935), 3, 15–16, 39–40; Bántornya: uo., 3, 15–16, 19–20, 23, 24, 31, 36, 39–40.

³³ Velemérhez: RADOCSEY (1953), 233; Mártonhelyhez: Uő, 176; Bántornyához: Uő, 113.

³⁴ BOGYAY (1951).

a mártonhelyi templomok szentélyében komplexen jelen levő Johannes Aquila a középkori Magyarország határvidékén a nála alig pár évvel korábban dolgozó prágai Parler-műhely építőmester-ábrázolásait követte.³⁵ Bogyay kimondhatta, hogy ezekben a templomokban rangos megrendelő hiányában foglalhatott helyet a társadalmi hierarchia alacsonyabb fokán álló művész falképen, mert Bántornyan, az előkelő Bánfi-család templomában csak a szignatúráját („memento mei Johanne Aquila”) helyezhette el falképei egyikén. Tehát a képes reprezentáció felülmúlta a szövegeset. Bogyay mintegy mellesleg a képek templomon belüli elhelyezésével is foglalkozott. Nyilvánvalóvá vált, hogy a korabeli tendenciákhoz igazodva Aquila munkássága egybeesik a tradicionális képelrendezési szokások fellazulásával, a nagyobb krisztológiai és hagiográfiai ciklusok felbomlásával, és az egyes témák, főleg a kultuszképek előtérbe kerülésével. Bogyay ezt a jelenséget az új típusú vallásosság, a *devotio moderna* szellemének érvényesülésével magyarázta.³⁶ 1982-ben, a Nagy Lajos-évforduló alkalmából közreadott New York-i tanulmánykötetben Bogyay újra a bántornyai freskók felé fordult. Most a Szent László-képsor fal- és kódexfestészetben szokatlan jelenetei kerültek érdeklődéskörébe. Elődei nyomán az uralkodói udvari krónikás hagyomány ismeretét és az aquilai életműre nem jellemző tartalmú és műveltségi színvonalú programot a megrendelő család udvari kapcsolataival magyarázta.³⁷ Az 1985-ben Budapesten tartott előadás és ennek írott változata a fenti problémák részletesebb kifejtését és finomításának lehetőségét kínálta Bogyay számára.³⁸ Az előadás fókuszába a bántornyai templom úgynevezett donátor-képe került, amelyet most a családtagok gesztusai és írásszalagjainak szövege alapján a votívképek csoportján belül a supplicációs képek körébe helyezett (2. kép). E képtípus jelentőségét abban látta, hogy rajta egy család több generációja jelenhetett meg úgy, hogy miközben az élő megrendelő tisztelettel emlékezik az ősökre, egyúttal saját lelki üdvösségét is előmozdítja. De nemcsak az élőknek a holtakért mondott imádsága volt fontos, hanem fordítva is, hiszen az elhunytak is közbenjárhattak az élőkért az utolsó ítélet napján. A bántornyai festő ezzel a megoldással a 14. századi építátfümképek programját gazdagította a purgatórium és a *communio sanctorum* tana segítségével.³⁹ A bántornyai falkép készítettőjét e kép megrendelésekor fogadalomtétel vagy hódolat kifejezésének szándéka motiválhatta. „Az egész kép maga [...] egy könyörgő imádság, azaz supplicatio képbe-szövegbe foglalása” lett – összegez Bogyay.⁴⁰ A tanulmánynak talán ez a legfontosabb mondandója, tanulsága. Bogyay vizsgálódásának eredménye túlmutat a bántornyai kép értelmezésén, mert a kép műfajának definiálása közelebb vitt a devocionális ábrázolások laza halmazán belül egy képtípus pontosításához. Érdekes elemként jegyzi meg Bogyay, hogy a Bánfi-család – a középkorra nem jellemző módon – vallásos elemet vitt az őstiszteletbe, miközben

³⁵ A templomon éppen dolgozó Peter Parler és a már elhunyt Arrasi Mátyás építésze utaló szerszámmal díszített pajzzsal jelölt mellszobrai a prágai Szent Vitus dőmben műfajuknál és személyekben megtestesülő környezetükénél fogva a reprezentáció magasabb fokán állnak más műfajhoz tartozó muraközi társaiknál. A muravidéki mester emellett ismerhetett más, művész-szignatúrára utaló közelebbi emlékeket is. Ilyen lehetett Ábel festő sírköve a 14. század derekáról, vagy az a sírlap, mely az 1370-ben elhunyt „Johannes pictor regis hungarie” emlékét őrzi. Mindkét budai emléken, az elhunytira vonatkozó több-kevesebb adatot szolgáltató felirat mellett, festőtevékenységre utaló három tarpajzsos festőcímer látható: MAROSI (1987), 174, k 175, 631. Ugyanakkor a maga korában európai mércével mérve sem lebecsülendő Johannes Aquila művésznévválasztása (STELLÉ [1935], 14.). Származási helyére mindössze egyetlen alkalommal, a mártonhelyi falképek egyikén utal: „Johannes Aquila de Rakespurga oriundus” (5. kép).

³⁶ Bogyay elzárkózott attól a köztudatban elterjedt nézettől, hogy Aquila az udvari-lovagi kultúra provinciális képviselője lenne. Művészetében a vallásosságot tartotta meghatározóbbnak. A bántornyai LÁSZLÓ-legenda valószínűleg a Bánfi-család gondolatvilágát tükrözi, a radkersburgi festő világias tematikája a városi polgárság szellemének vetülete.

³⁷ Lásd kül. BOGYAY (1986a), 251.

³⁸ BOGYAY (1986b), lásd PROKOPP (1995), 206–208.

³⁹ A tisztítótűz és a szentek közössége tanáról lásd RATZINGER (1990), 179–190.

⁴⁰ BOGYAY (1986a), 246–248.

a vallási tematikát a több generáció együttes szerepeltetésével történelmi távlatokba, időtlenségbe emelte.⁴¹ Tulajdonképpen a László-legenda megfestése és Képes Krónika feltételezett követése mellett Bánfi László a családkultusznak itt megvalósított formájában is a királyi családot követte,



3. kép. Johannes Aquila alakja és címere a mártónhelyi templom szentélyének délkeleti falán.

a korabeli magyarországi arisztokrácia körében egyeduralkodóként. Noha nem ez volt a fő témája, Bogyay utolsó tanulmányában visszatért a művészszignatúra kérdésére. Stelè nyomán visszakanyarodva a műhelykérdésre arra hívta fel figyelmünket, hogy olyan helyen is feltűnik a mester szignatúrája, ahol a műhelytársak keze dominál.⁴²

Bogyay nem vehetett részt a Johannes Aquilának szentelt 1984-es veleimi konferencián, és annak 1989-es megjelenéséig nem ismerhette kéziratot anyagát, azaz nem támaszkodhatott annak eredményeire sem. Feltehetően Marosi Ernőnek az *Életünk* című folyóiratban 1985-ben megjelent rövid összefoglalása is csak később kerülhetett a kezébe.⁴³ Nem láthatta a fürstenfeldi ágostonos remeték templomában 1977–1978 során feltárt, a veleimi ülésszagon részletesen bemutatott és a helyszínen szemrevételezett falképeket sem.⁴⁴ Ezért ezek tapasztalatait sem hasznosíthatta az utolsó előadás és publikációja. A veleimi tudományos ülés nem tekintette feladatának a Johannes Aquilával kapcsolatban 1984-ig felmerült kérdések és az azokra adott válaszok újragondolását, a mester és műhelye munkásságának teljes körű áttekintését. A konferencia feltett Bogyayt nem foglalkoztató kérdéseket, emellett felelevenítette és különböző mélységben tárgyalta az őt érdeklő művészportré, devocionális ábrázolás, bántornyai Szent László-legenda, a mester és műhelye témákat, sőt valamelyest továbbfejlesztette azokat. Az Aquila-kutatókba új szempontokat és eredményeket a fürstenfeldi ágostonrendi kolostor frissen és megbízhatóan restaurált falképei hoztak. Ezek ismeretében a mester eddigi tudásunk szerint 1378-ban kezdődő, és 1392–1393 körül lezárultnak hitt festői pályáját ez a falképeggyüttes – a radkersburgi Pistor-

haus képeivel egyetemben – közel egy évtizeddel meghosszabbította.⁴⁵ Az utóbbi falképek a megrendelő és a művész egymáshoz fűződő viszonyáról Bogyay által megrajzolt képet támasztották alá azáltal, hogy Bántornyához hasonlóan itt is előkelő alapítású és magas szellemi színvonalon álló, programadóként is számításba vehető megrendelővel-programadóval számolhatunk, továbbá

⁴¹ BOGYAY (1986b), 153.

⁴² BOGYAY (1986b), 150.

⁴³ MAROSI (1985).

⁴⁴ LANC (1989a,b).

⁴⁵ LANC (2002), 25, 96.

Aquila a templom szentélyében itt is csak írott szignatúrával („Orate deum pro me Johanne Aquila pictore”) és a hárompajzos festőcímerrel jelent meg.⁴⁶

A velemi tanácskozást követő másfél évtized továbbgondolta, alkalmanként cizellálta is Bogay Tamás Johannes Aquila-kutatásainak eredményeit.

Daniel Spanke egy tanulmánya a művészportréra vonatkozó újabb kutatások alapján egyfelől azt kérdőjelezte meg, hogy Johannes Aquila ábrázolásai lennének a legkorábbi festőönarcképek. Johannes Aquila művészönarcképeinek időbeli elsőségét érinti, amit az újabban ismertté vált emlékek megkérdőjeleztek.⁴⁷ Bogay természetesen ismert itáliai művészábrázolásokat, de ezeket nem érezte az Alpoktól északra készülttel egy töről fakadónak, Johannes Aquila önarcképeit saját szempontjából tartotta a legkorábbiaknak.

Spanke az individuális jegyek hiánya alapján elveti a művészönarckép festésének még az igényét is Aquila esetében, legfeljebb alakjának képszerű megjelenítésével számol „Personalbild” formájában.⁴⁸ A funkciót illetően „Künstlerdarstellung”, „Malerdarstellung” igényével is számol.⁴⁹ Marosi Ernő már a velemi ülészak 1985-ös ismertetésében célzott arra, hogy Aquila önarcképei nem kifejezetten portrék, hanem devocionális jellegű ábrázolások.⁵⁰ Ezt a gondolatot építette tovább Spanke, amikor Johannes Aquila alakos ábrázolásainak térdelve imádkozó testtartását és írásszalagjai szövegének fohász jellegét emelte ki. Érdekesen veti fel Johannes Aquila veleméri jelenlétét. Kétségtelen, hogy a szentély képeinek többsége eszkatologikus jellegű. Itt jegyzem meg, hogy jómagam az 1984-es helyszíni vizsgálódás óta nem tartom lehetetlennek, hogy a szentélyben templommodellt tartó női szent eredetileg egy Szécsi-családra vonatkozó donátor-ábrázoláshoz tartozott.⁵¹ Kerny Terézia egyértelműen a falu birtokosakénti kegyúri családdal hozza összefüggésbe



4. kép. Ollós donátor-címer a mártonhelyi templom diadalívének délnyugati falán. Részlet Gróh István falképmásolatáról, akvarell, 1902–1903 (KÖH Tervtár, FM.358).

⁴⁶ HÖFLER–BALAŽIC (1992), 21, 110, 111.

⁴⁷ SPANKE (2005), 142, 142., 7. jegyzet. Spanke a továbbiakban a radkersburgi mester ábrázolásait Personalbildnek nevezi, amit megkülönböztet a Künstlerportrától, és a Personalbild portészerűségét a veleméri szentélyben vitatja: uo., 143–144, 145, 147. Az egyéni vonásokat már korábban hiányolja RADOCZAY (1977), 21. Ezzel szemben a portészerűség mellett tesz hitet VÉGH (1990), 114.

⁴⁸ SPANKE (2005), 143–148.

⁴⁹ SPANKE (2005), 147.

⁵⁰ MAROSI (1985), 1054; MAROSI (1989), 41.

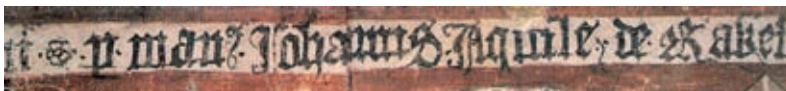
⁵¹ A festmény donátorának magát a festőt tekinti, akár a rangos donátorral nem rendelkező Mártonhelyen: SPANKE (2005), 151.

a szentély dekorációját.⁵² Ez a vélekedés elfogadható; talán Szécsi Domokos erdélyi püspök halálának tizedik évfordulójára is emlékezhetett a család a szentély kifestésekor. Akár Szécsi Domokosnak valamiféle donációjára is utalhatnak a tabernákulum liturgikus tárgyai. Az eddigi vélekedésekkel szemben Spanke a szentélyprogramot teljes egészében Aquila devociójaként értelmezi, mégpedig metaforikusan, a festő „jó művel” fordul a mennybeliekhez.⁵³

1984-ben feltűnt a velemi konferencia résztvevőinek, hogy a mártonhelyi templom szentélyében meglehetősen magasan ábrázolt festő lábánál látható címer eltér a többitől. Janez Höfler és Janez Balažic 1992-ben megjelent Johannes Aquila-monográfiája nem foglalkozik vele, de egy reprodukció egyértelműen bizonyítja, hogy a veleméri és a fürstenfeldi címerpajzsokkal szemben most a három kis pajzs nem üres, fekete „A” majusculák kerültek a középkukbe (3. kép).⁵⁴ Így tehát eldőlt a kérdés, Johannes Aquila személyét festőként meghatározó címerhasználatlaltt élt.⁵⁵

Az utóbbi idők egy észrevétele Gombosi Beatrix nevéhez fűződik. A fiatal művészettörténész friss szemmel közeledve a mártonhelyi falképekhez felfigyelt egy Gróh István által 1902–1903-ban már közölt, de később feledésbe merült címerpajzsra. Az ollós pajzs a diadalív délnyugati falán látható, a Köpenyes Madonnához tapadó adorációs képen, egy szent által a Szűznek protezsált térdelő donátor előtt (4. kép). Lövei Pállal közösen írt tanulmánya a falkép térdelő alakjában a felsőlendvai birtokhoz tartozó templom kegyurának, Szécsi Miklós bánnak vagy – nagyobb valószínűséggel – a Türje nembeli Szentgróti Miklósnak az ábrázolását látja.⁵⁶ A kép meglehetősen rossz állapotú, ezért nehezen megválaszolható kérdés, hogy az Aquila-műhely alkotásai közé sorolható-e a falkép, bár a szerzők ezt feltételezik. Amennyiben a válasz igen, és ez a kép a szentély falképénél nem későbbi, a festő alakos, heraldikus és szöveges jelenlétének kimunkált koncepciója újragondolandó.

Végül az Aquila-műhely körébe tartozó falképeket kíséző szövegekről ejtsünk néhány szót. Jómagam az 1984-es konferencia alkalmából találkoztam a műhely ismert alkotásaival, akkor döbbsentem rá az írott szövegek súlyára. Feltűnt, hogy a feliratok mennyisége időben Velemértől Fürstenfeldig haladva fokozatosan nőtt.⁵⁷ A feliratok alkalmazási területe formailag igen változatosnak bizonyult. A középkor legáltalánosabb előfordulási területe, az írásszalag, illetve a nyitott



5. kép. Johannes Aquila szignatúrája a mártonhelyi templom északi hajófalán.

könyv mellett kerülhetett képeket elválasztó sávba, keretdíszbe, vagy felválthatta azt (5. kép), beépülhetett egy kompozíció ikonográfiájának valamely elemébe (Ítélt Krisztus mandorlája a veleméri templomban –

(6. kép), megjelenhetett egy kompozíció háttérében kis keretbe foglalva (pl. Velemérben az Angyalí üdvözet-kompozíció „Gabriel” főangyal neve), vagy a könyvfestőnek szóló utasításként magába az ábrázolásba (7. kép) festhették. Végül, de nem utolsósorban, monumentális könyvlapot idéz a bántornyai templom imaszövege (8. kép). A feliratok gótikus könyvírással készültek.

⁵² KERNY–MÓSER (2010), 19–20.

⁵³ SPANKE (2005), 150.

⁵⁴ HÖFLER–BALAŽIC (1992), 105; SPANKE (2005), 153.

⁵⁵ Az Aquila epithetonra felfigyelt: STÉLÉ (1935), 14. Johannes Aquila nem keresztnévét, nem is szülővárosát nevezi meg, hanem esetleg a művészként felvett vallásos tartalmú, latinos nevét. De az sem kizárt 1400 körül, hogy a németes keresztnéve mögött álló Adler vezetéknevére utal a majuscula: SPANKE (2005), 154. Ugyanő a névvel kapcsolatban felveti, hogy esetleg a német Johannes Adler latinosított formáját használta a festő: 154 és 154, 46. jegyzet.

⁵⁶ GOMBOSI–LÖVEI (2007). A szerzőpáros Identifying the Picture of the Donor in St. Martin's Parish Church of Mártonhely from the Workshop of Johannes Aquila címmel elhangzott, Art and Architecture around 1400: Global and Regional Perspectives című konferencián (Maribor, 2011. május 10–14.) elhangzott előadását nem ismerem.

⁵⁷ MAROSI (1985), 1052.

A veleméri igen dekoratív, fraktúr típusú „A” iniciálén (9. kép) kívül szerényebb iniciálék, interpunctiók teszik változatossá az írástükröt. A betűk írása nem egyenletes. Nagy különbség mutatkozik Velemérben a szentély betűi és a diadalív betűvetése között (6, 9. kép).⁵⁸ A betűk formája és a falképekhez viszonyítva szinte hibátlan írás azt sugallja, hogy nem festő festette fel a szövegeket, hanem írásban jártas kéz foglalkozott velük. Erre utal a mártonhelyi templom „per manus” formulája is. Joggal felvethető a kérdés: hogyan oszlott meg a szövegírás feladata a műhelyta-



6. kép. Ítéző Krisztus a veleméri templom diadalívének nyugati falán.

⁵⁸ Ez a falkép állapotának, illetve a beírandó felület formájának tulajdonítható. Mártonhelyen a videlicet szó után befejezetlen a szöveg, lásd MAROSI (1989), 41.

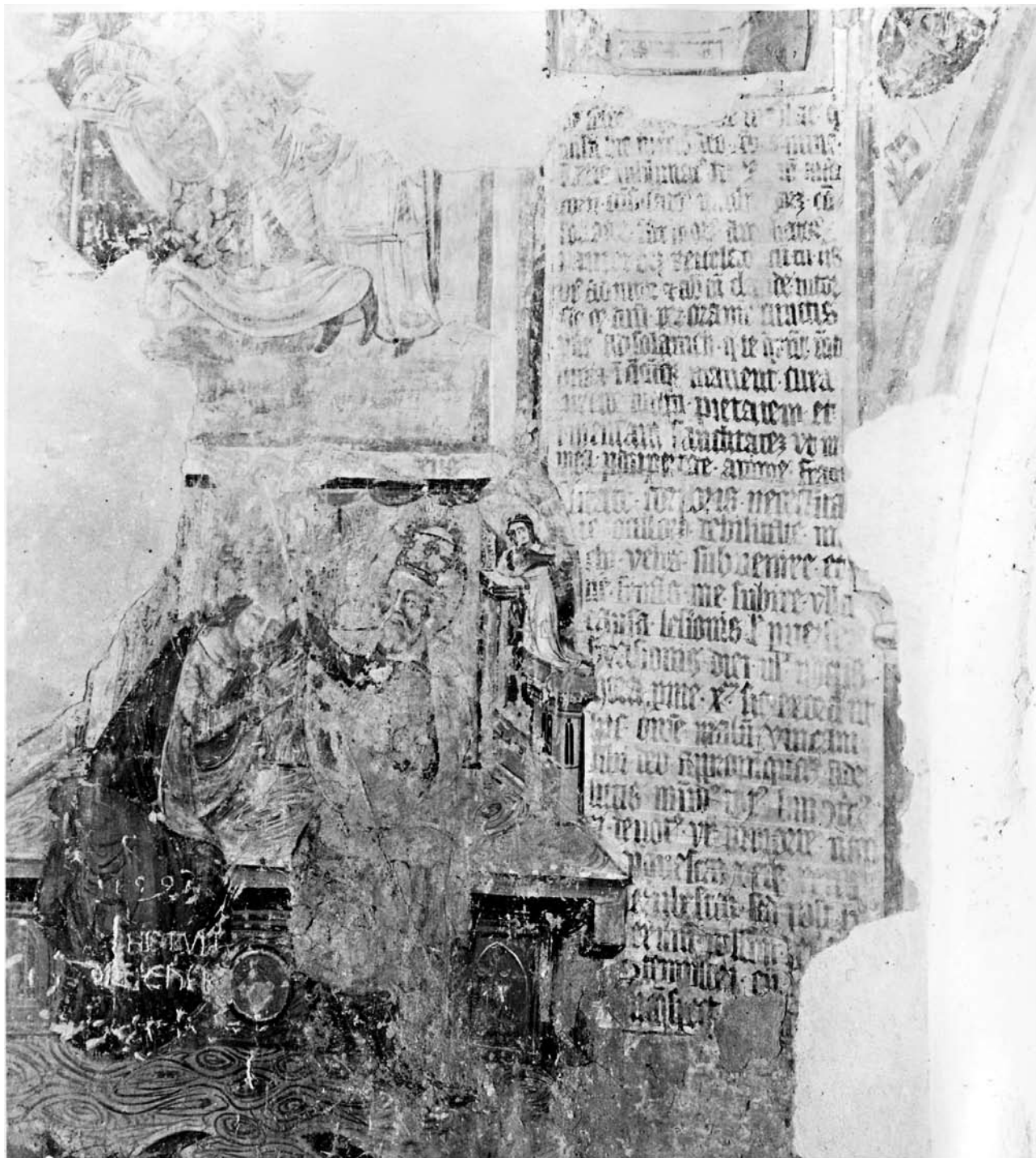
gok között? A szövegek tartalmi szempontból is sokfélék. Illusztrációként idéznék néhány példát. 1. A felirat vonatkozhat a falképek vagy a felirat készítőjére, megrendelőjére vagy a készítés korára akár Velemérben, akár Mártonhelyen (5. kép). 2. A szöveg értelmezheti a megfestett témát, például ezt teszi Velemérben az Ítéző Krisztus mandorlájába foglalt „In regnum patris – in ignem eternum” körirat (6. kép). Ilyen értelmező funkciót tölt be a szentek imágóit kísérő írásszalag textusa Velemér, Mártonhely stb. egyházában. 3. Megnevezhet a betűsor ábrázolt személyeket, mint a veleméri Mettercián (7. kép), illetve a fürstenfeldi templomban. 4. A szövegek többsége oratio vagy supplicatio (például Mártonhelyen: „Omnes sancti orati pro me Johanne Aquila pictore” – 3. kép). Közülük legterjedelmesebb a bántornyai imádság, amelyre még viszszaértek (8. kép). Tartalmi szempontból különös jelentőségű az 1984-es konferencián hosszas vita eredményeképpen a pseudo-augustinusi Sermo de Symbolo contra Iudaeos, paganos et arianos közelébe helyezhetőnek bizonyult fürstenfeldi szöveg, amelynek összeállítása, olvasása és értelmezése különös szellemi igényességet feltételez.⁵⁹



7. kép. A Mettercia-kép felirata
a veleméri templom diadalívének délnyugati falán.

Természetesen a szövegek a nem kifejezetten könyvkultúrával foglalkozó művészettörténészeket is meglepték, foglalkoztatták. Többek között Bogay Tamást is érdekelték a szövegek, közülük többet le is másolt. Bizonyára a donátor személyével összefüggésben tanulmányozta a bántornyai templom Szent Miklós-képe alatti terjedelmes szöveget. A paleográfiában jártas dr. Gabriel Silagival, a Münchenben működő Monumenta Germaniae Historica munkatársával lejegyeztette az erősen sérült szöveget, amit maga is megpróbált rendbe tenni, értelmezni. Ennek a kísérletnek eredménye a mellékelt oldal (10. kép). A töredékes szöveg forrását nem találták meg. Bogay végül Mezey Lászlóhoz fordult tanácsért. Mezey professzor Budapesten, 1982. január 27-én kelt levelében nyilvánított „szerény véleményét”

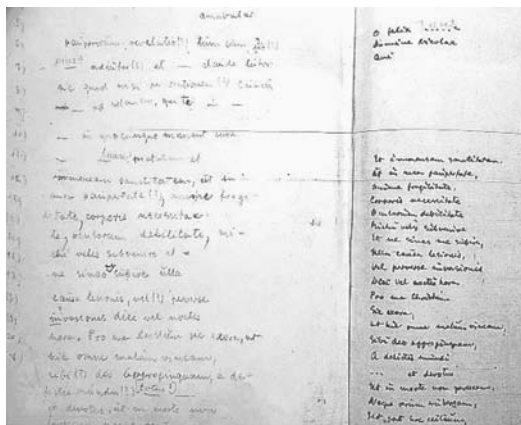
⁵⁹ MAROSI (1985), 1055; MAROSI (1989), 52; LANC (1989), 65.



8. kép. Imaszöveg a bántornyai templom diadalívének északnyugati falán
(MTA MKI)



9. kép. A iniciálé a veleméri templom szentélyében.



10. kép. Imaszöveg a bántornyai templom diadalívének északnyugati falán (átírat).

MTA BTK, Művészettörténeti Intézet, Bogay-hagyaték

a szövegre vonatkozóan. A levél ide vonatkozó, hat pontba foglalt részét közlésre érdemesnek tartom:

„1. a szöveg bizonyosan nem liturgikus használatra készült, amint ezt versformája és meglehetősen bizonyossággal első személyben előadott dikciója is mutatja;

2. verselési és tartalmi sajátosságai alapján az un. Reimgebetek soraiba tenném; (a más szerzőkkel szembeni esetleg magyar szerzeménynek is tekinthető himnusz helyett)

3. hogy mint ilyen Dreves Analecta Hymnicájában megtalálható-e már nem tudom biztosan megmondani de, ha emlékezetemre hagyatkozhatok, nincs benne; [Bogay utánanézett, és valóban nem találta meg a szöveget – W.T.]

4. e vonatkozásban Szövérfy József barátunk ma a legnagyobb nemzetközi auktoritás, ő biztosabban tudna Téged informálni; [nincs arra utaló adat, hogy Bogay felkereste volna az 1999-ben elhunyt tudóst – W.T.]

5. az első személyben fogalmazott verses imádság Szent Miklóshoz a középkor vége felé szokásos szubjektivitással előadott könyörgés úgy hangzik, mint ha egy Miklós keresztnévű személy mondaná el;

6. hogy ez a személy donátor, vagy a piktor lett legyen, némi meggondolást kíván, azonban véleményem szerint az előbbi feltevés a donátorra vonatkozó, jóval nagyobb valószínűségű.”

Itt jegyzem meg, hogy véleményem szerint a családalapító I. Miklós is mondhatja az imát, vagy a nemzetséget felemelő Bánffy Miklós szólhat szent pártfogójához.

A velemi ülészek után már nem fordulhattam kérdéseimmel Mezey Lászlóhoz, mert ő már nem volt köztünk. Bogay Tamás 1985. november 5-én kelt levelében megosztotta velem Mezey véleményét. Tovább szerettnék volna lépni. Fodor Adrienne úgy hitte, hogy megtalálta az imát, ezt örömmel jeleztem Bogay Tamásnak, aki az *Ars Hungarica*-ban közölt tanulmányának egy jegyzetében utalt is erre. Végül nem találtuk meg az imát. Kodikológus kollégáim később azt feltételezték,

hogy ez egy egyéni ima volt, forráskiadványban hiába is keresnénk. Igaz, hogy például az ilyen sorok: „Et immensem sanctitatem / Ut in mea paupertate, / Anima fragilitate / Corporis necessitate” – közhelyszerűségüknél fogva nem vallanak nagy képességű alkotóra. Bogyay és jómagam ezt a véleményt mégsem fogadtuk el, és megegyeztünk abban, hogy ez az ima nem lehet például egy laikus hívő, de még a bántornyai pap szerzeménye sem, annál színvonalasabb. Bogyay ekkor feladta a textusokkal való foglalkozást, mivel azok úgysem az őt különösen érdekítő Bánfi Lászlóra vonatkoztak. Engem a szövegek a továbbiakban is érdekeltek, de hiányzott a kutatást előmozdító képanyag. A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 2003. évi vándorgyűlése lehetőséget adott a falképekkel való találkozás megismétlésére. A közös konzultáció után és érdeklődésemre, majd kérésemre a zalaegerszegi múzeumi kollégák szóban megígérték, hogy a probléma fontosságára tekintettel saját erejükre és a szlovéniai kollégákkal fennálló jó szakmai kapcsolatokra támaszkodva megszerzik a Johannes Aquila-életmű írásos elemeinek fényképeit, hogy azok komplex tartalmi és formai vizsgálata végre megoldható legyen. Sajnos az ígéret feledésbe merült, és technikai vizsgálatokra sem volt mód ez ideig. Így ez az akár disszertációnak is alkalmas téma ma is arra vár, hogy pontot tehessünk Bogyay Tamás Johannes Aquila-kutatásainak végére.

BIBLIOGRÁFIA

- BOGYAY (1932) – BOGYAY Tamás: *A művészek a korai középkorban*, Budapest, Kovács Ny., 1932.
- BOGYAY (1951) – Tamás BOGYAY: Koga kažejo podobe donatorjev na turniški sliki?, in *Zbornik za umetnostno zgodovino*, N. v. 1(1951) 129–138.
- BOGYAY (1967) – Thomas von BOGYAY: Die Selbstbildnisse des Malers Johannes Aquila aus den Jahren 1378 und 1392, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964. III. Theorien und Probleme*, Berlin, Mann, 1967, 55–59, III/7.
- BOGYAY (1986a) – Thomas von BOGYAY: Der gesellschaftliche Hintergrund der Ladislauslegende von Turnišče (Toronyhely-Bántornya): Ein Beitrag zur Geschichte des Ladislauskultes zur Zeit Ludwigs des Grossen und der Königin Maria, in *Louis the Great, King of Hungary Croatia and Poland. A Memorial Volume on the Occasion of the Sixth Centennial of his Death*. ed. S. B. VARDY, G. GROSSCHMIED, L. S. DOMOKOS, New York, Columbia University Press, 1985, 237–260.
- BOGYAY (1986b) – BOGYAY Tamás: A bántornyai falképek donátorairól, *Ars Hungarica*, XIV(1986), 147–158.
- ERNST (1935) – ERNST Mihály: *A dunántúli falfestés középkori emlékei*, Budapest, Ernst Mihály, 1935.
- GEREVICH (1930) – Tiberio GEREVICH: *L'arte antica ungherese*, Roma, Istituto per l'Europa Orientale, é. n. [1932] (Pubblicazioni dell' „Istituto per l'Europa Orientale” Roma. Prima Serie. Letteratura-Arte-Filosofia).
- GOMBOSI-LÖVEI (2007) – GOMBOSI Beatrix-LÖVEI Pál: Egy Johannes Aquila műhelyében készült donátor-ábrázolás azonosítása a mártonhelyi Szent Márton-plébániatemplomban, *Művészettörténeti Értesítő*, 56(2007), 201–217.
- HÖFLER-BALAŽIC (1992) – Janez HÖFLER-Janez BALAZIC: *Johannes Aquila*, Murska Sobota, Pomurska založba, 1992.
- Johannes Aquila* (1989) – *Johannes Aquila und die Wandmalerei des 14. Jahrhunderts. Tagungsbeiträge und Dokumente aus den Sammlungen des Landesdenkmalamts/Budapest, Johannes Aquila és a 14. század falfestészete. Tanulmányok és dokumentumok a budapesti Országos Műemléki felügyelet gyűjteményéből*, szerk. MAROSI Ernő, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1989.
- KERNY-MÖSER (2010) – KERNY Terézia-MÖSER Zoltán: *Képet öltött az Ige – Johannes Aquila freskói*, Budapest, Kairosz, 2010.
- LANC (1989a) – Elga LANC: Johannes Aquila und seine Werkstatt in Radkersburg und Fürstenfeld, in *Johannes Aquila* (1989), 62–70.

- LANC (1989b) – Elga LANC: Bemerkungen zu den Werken Johannes Aquilas und seiner Werkstatt, in *Johannes Aquila* (1989), 74–77.
- LANC (2002) – Elga LANC: *Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark*, Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, Bd. II. Steiermark I–II, Wien, Akademie der Wissenschaften, 2002.
- MAROSI (1985) – MAROSI Ernő: Johannes Aquila és a 14. századi falfestészet, *Életünk*, 22(1985), 1050–1056.
- MAROSI (1987) – *Magyarországi művészet 1300–1370 körül*, I–II, szerk. MAROSI Ernő, Budapest, Akadémiai, 1987 (A magyarországi művészet története, főszerk. ARADI Nóra).
- MAROSI (1989) – Ernő MAROSI: Eine Einleitung in die Probleme um Johannes Aquila, in *Johannes Aquila* (1989), 39–45.
- PROKOPP (1983) – Mária PROKOPP: *Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe particularly Hungary*, Budapest, Akadémiai, 1983.
- PROKOPP (1995) – PROKOPP Mária: Bogyay Tamás XIV. századi művészettörténeti kutatásai, *Vasi Szemle*, 49(1995), 203–215.
- RADOCSAY (1954) – RADOCSAY Dénes: *A középkori Magyarország falképei*, Budapest, Akadémiai, 1954.
- RADOCSAY (1977) – RADOCSAY Dénes: *Falképek a középkori Magyarországon*, Budapest, Corvina, 1977.
- RATZINGER (1990) – Joseph RATZINGER: Eschatologie – Tod und ewiges Leben, in Johann AUER–Joseph RATZINGER: *Kleine Katholische Dogmatik*, Bd. IX. 6. Auflage, Regensburg, Friedrich Pustet, 1990, 179–190.
- RÓMER (1874) – RÓMER Flóris: *Régi falképek Magyarországon*, Budapest, Eggenberger-féle Akadémiai Könyvkereskedés, 1874. (Monumenta Hungariae Archaeologica, III.)
- SPANKE (2005) – Daniel SPANKE: Najstarejša avtoportreta v Evropi? Pomen lastnih podob Janeza Aquile iz Radgone v Veleméru (1378) in v Martjancih (1392) za starejšo zgodovino portreta Die ältesten Selbstbildnisse Europas? Zur Bedeutung der Malerdarstellungen Johannes Aquilas von Radkersburg in Velemér (1378) und Martjanci (1392) für eine Frühgeschichte des Porträts, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 34(1998), 114–159. Gradivo Miscellanea Profesorju dr. Norbertu Wernerju ob njegovi šestdesetletnici. 12. 12. 2005. 114–140, 141–152. [06_spanke.pdf]
- STELÉ (1951) – France STELÉ: Donatorska slika iz l. 1383 v Turnišču. I. Najdba in opis slike, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, N. v. I, Ljubljana, 1951, 119–128.
- STELÉ (1935) – France STELÉ: *Monumenta Artis Slovenicae, I, Srednjeveško stensko slikarstvo*, Ljubljana, Akademsko Založba, 1935.
- VÉGH (1990) – János VÉGH: Johannes Aquila, die Wurzeln seines Stils, in *Internationale Gotik im Mitteleuropa*, Hg. von Götz POCHAT–Brigitte WAGNER, *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, XXIV(1990), Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1990, 114–126.
- WEHLI (1989) – Tünde WEHLI: Bemerkungen zu den Darstellungen einer weiblichen Heiligen mit Kirchenmodell und der Seelenwägung im Kirchenchor zu Velemér, in *Johannes Aquila* (1989), 81.
- ZADNIKAR (1968) – Marijan ZADNIKAR: *Martjanci*, Murska Sobota, Pomurska Založba, 1968.

Tünde Wehli

Thomas von Bogyay and Johannes Aquila

One of the many topics on which Thomas von Bogyay focused in his multifaceted career as an art historian was the activity of Johannes Aquila, a subject which engaged him from the 1930s until the end of his life. According to works attributed to him, the painter, active in the last quarter of the 14th century, worked in the south-western part of medieval Hungary and the neighbouring Styria. Research on his life and work therefore concerned the scholarship of three different countries. Slovenian researchers were primarily occupied with the artist's style, Hungarian scholars focused on his artistic personality, and Austrians only began to contribute to the scholarship on his art in recent decades. Thomas von Bogyay approached the subject from a sociological point of view. Basing his inquiry on consideration of the artist's and the commissioner's social standing, as well as their erudition and religious fervour, Bogyay examined works in which the commissioner had interfered very little with the written, heraldic or figurative representation of the painter. In his 1951 publication (*Koga kažejo podobe donatorjev na turniški sliki? Zbornik za umetnostno zgodovino*, N. v. I, Ljubljana, 1951, 129-138), basing his conclusions on historical data and painted coats of arms in the church Bogyay identified the secular figures in a donation scene of the northern wall of the choir in the church of Bántornya (Turnišče) as members of the Bánfi family of Alsólendva of the Hahót kin, living at the end of the 14th century. In Bonn at the international congress for art history in 1964 Bogyay interpreted the social background of the forms of Johannes Aquila's personal representation – signature, heraldic, and figural – with reference to the existence or the absence of a high ranking patron. He ascertained that the medieval painter was only able to indulge in the highest form of artistic self-representation, the self-portrait, when not working for a commission from a high ranking patron. In Bántornya, on the Bánfi estate, Aquila had to content himself with a mere signature (*Die Selbstbildnisse des Malers Johannes Aquila aus den Jahren 1378 und 1392*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964. III/7. Theorien und Probleme*, Berlin, Mann, 1967, 55-59.). One of his later publications (*Der gesellschaftliche Hintergrund der Ladislauslegende von Turnišče (Toronyhely-Bántornya): Ein Beitrag zur Geschichte des Ladislauskultes zur Zeit Ludwigs des Grossen und der Königin Maria*, in *Louis the Great, King of Hungary Croatia and Poland. A Memorial Volume on the Occasion of the Sixth Centennial of his Death*, ed. S. B. VARDY, G. GROSSCHMIED and L. S. DOMOKOS. New York, Columbia University Press, 1985, 237-260.) explained the deviation of the series of images of Bántornya from the customary representations of the Legend of Saint Ladislaus with reference to the connection that the commissioner, Ladislaus Bánfi, had with the royal court. In his lecture given in 1985 in Budapest, Bogyay returned to the donation scene in the Bántornya choir and identified the depiction as an example of supplication imagery, a category within votive images, on the basis of the figures, their gestures, the banderols, and the holy patrons praying in their company (*A bántornyai falképek donátorairól*, *Ars Hungarica* XIV(1986), 147-158.) [On the donors in the wall paintings at Bántornya]. The issues raised and the assertions made by Bogyay are still persuasive and pertinent today.

Keywords: Bánfi family of Alsólendva, Bántornya (Turnišče), Thomas von Bogyay, supplication imagery, 14th century wall paintings.

Szóke Béla Miklós

Bogyay Tamás és a Karoling-kori Mosaburg/Zalavár

Szóke Béla Miklós, régész, kandidátus,
MTA BTK Régészeti Intézete,
kutatási területe: népvándorlás- és kora
középkori régészet.
E-mail: szoke.bela@btk.mta.hu

Béla Miklós Szóke, archaeologist,
holder of a candidate's degree, Research
Centre for the Humanities, Hungarian
Academy of Sciences, Institute
of Archaeology. Areas of research:
archaeology of the age of the great
migrations and early medieval times.
E-mail: szoke.bela@btk.mta.hu

Radnóti Aladár 1946–1947-ben végzett ásatásai óta, amikor a neves régész és ókortörténész Zalavár-Récéskúton egy Karoling-kori templom maradványaira lett,¹ Bogyay Tamás folyamatosan figyelemmel kísérte, kommentálta és értékelte a többé-kevésbé tervszerűen folyó zalavári kutatásokat.

Priwina és fia, Chezil (Kocel), akiket a 830-as évek elején üzött el I. Mojmir fejedelem a Dunától északra fekvő fejedelemségből, a keleti frank uralkodónál, Német Lajosnál (817–876) találtak menedéket, s hűséges vazallusként buzgón segítettek a Salzburgból irányított keresztény térítést a Karoling Birodalom legkeletibb provinciájában, Alsó-Pannóniában. Itt, az Alsó-Zalavölgy

egy szigetén, Zalavár-Várszigeten építették fel 838–840 táján székhelyüket, amelyet a források *urbs paludarum*, *Mosapurc-Mosaburg* néven emlegettek.²

A Vársziget tervszerű régészeti feltárása az 1950-es évek elején kezdődött,³ és rögtön a magyarországi „szláv” kutatást reprezentáló lelőhelyé vált. Bogyay Tamás azon kevesek egyike volt, akik kezdettől fogva európai összefüggésekben látták és értelmezték a zalavári ásatásokat, s szinte egyedüli szakmai partnerként bátorította az ásatásokat az 1950-es évek második felétől közel negyven éven át irányító Cs. Sós Ágnes, a Magyar Nemzeti Múzeum régészét, aki a „szláv” lelőhellyel szembeni ellenszenv és a felnőttként kapott, súlyos rokkantságot okozó gyermekparalízis kettős szorításában vívta magányos küzdelmét a zalavári ásatások folyamatosságának biztosításáért és tudományos értékeinek elismertetéséért.

Bogyay Tamást különösen három kérdéskör foglalkoztatta, amelyekhez újra meg újra visszatért: a Zalavár-Récéskúton feltárt templom építészeti- és egyháztörténeti értékelése és azonosítása a *Mosaburgban* említett templomok egyikével; a Zalavárról előkerült kőfaragványok kapcsolatrendszere és keltezése; a bajorok és a karantanok megtéréséről szóló, *Conversio Bagoariorum et Carantanorum* című 9. századi forrásban (a továbbiakban: *Conversio*) említett helynevek azonosítása a mai településekkel. Lássuk e kérdéseket sorjában.

¹ RADNÓTI (1948), 21–30.

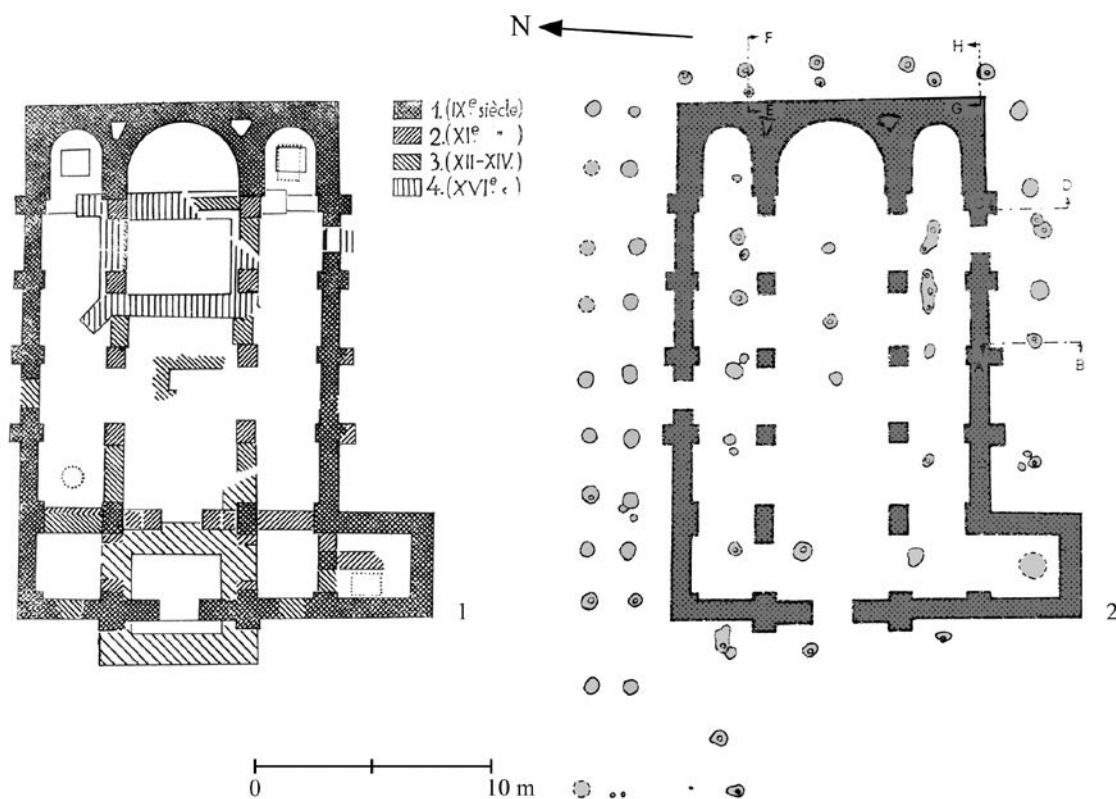
² A történeti háttérrel részletesen: VÁCZY (1938), 215–265. Cs. SÓS (1973); WOLFRAM (1987); WOLFRAM (1995); WOLFRAM (1996); legutóbb SZÓKE (2010), 9–52.

³ Az előzményekről SZÓKE (1976), 69–103; RITOÓK (2002), 93–99; Fehér Géza ásatási eredményeinek összefoglalása: SÓS–BÖKÖNYI (1963).

A Zalavár-Récéskúton feltárt templom

Bogyay Tamás a récéskúti templom (1. kép) feltárásának friss eredményeire szinte azonnal reagált egy éppen hatvan évvel ezelőtt, szlovén nyelven megjelent tanulmányban.⁴ A berajzolt félköríves apszisú, kereszthajó nélküli háromhajós, téglalap alaprajzú templomot különösen fontosnak tartotta, mert ezt a szentföldi előzményekhez köthető és isztriai építményekkel rokonítható épülettípust először éppen a récéskúti templom alapján lehet az Adriai-tenger partján is keltezni. Dercsényi Dezsővel⁵ együtt úgy vélte, hogy ebből a bazilikából származnak a már jóval korábban előkerült, márványszerűen kemény mészkőből faragott épületszobrászati emlékek is, amelyekről később még részletesen lesz szó.

A templom értelmezésében és a *Conversió*ban említett templomok egyikéhez kötésben azonban már jelentősen eltért a véleményük. Dercsényi Dezső a récéskúti templomot a Hadria-



1. kép. Zalavár-récéskúti templom alaprajza. 1. Radnóti Aladár 1946. 2. Cs. Sós Ágnes 1969 nyomán.

⁴ BOGYAY (1952), 211–248. A cikk a nyelvismereti korlátok miatt a magyar kutatásban sajnálatosan ismeretlen maradt, magyar kézirata A zalavári ásatások és történeti megvilágításuk címmel Cs. Sós Ágnesnek a Magyar Nemzeti Múzeumban őrzött hagyatékában maradt fenn (továbbiakban: BOGYAY – magyar kézirat). Ezt a tanulmányt is megelőzte azonban egy, a *Századok* 1948. évi számába leadott, ott azonban politikai megfontolásból mégsem publikált, ezért csak 1989-ben közzétett munka: BOGYAY (1948/1989), amelyben ugyancsak kitért a récéskúti bazilika problémakörére.

⁵ DERCSENYI (1948), 85–100.

nus-templommal azonosította, és az Aquileia felé mutató építészeti és díszítőművészeti kapcsolatok alapján arra a következtetésre jutott, hogy a *Conversio* híradása a Hadrianus-templom építésében részt vevő salzburgi mesterekről pusztán kitalálás. Bogyay Tamás óvatosabban ítélte meg a *Conversiót* és a benne leírt jogviszonyokat, különösen azt a vonatkozást, hogy mennyire határozta meg az egyházi hatalom a templom stílusát a 9. századi Pannóniában. Hiszen ha a récéskúti templom a Hadrianus-templommal azonos, és építésére a megrendelőnek döntő befolyása volt – s bár a Hadrianus-templom formálisan Priwina kérésére épült, a gyakorlatban Liupram érsek gondoskodott a tervezés mellett a kivitelezésről, a különböző mesteremberekről is –, akkor a récéskúti templom sem lehetne a bajor világtól idegen, délnyugati kötődésű.

Ezért elsőnek a *Conversio* templomépítésről és felszenteléséről szóló híradásait tekintette át. Feltűnt neki, hogy míg Rupert, a bajorok apostola⁶ mindenütt templomépítőként szerepel, Priwina és Chezil idejében a *Conversio* írója csak a templomok felszenteléséről tudósít, építésükről nem, a templomépítés anyagi feltételeinek biztosítását tehát már nem kizárólag egyházi, püspöki feladatnak tekintették a Karoling Birodalom legkeletibb provinciájában. Sorra épültek a magántemplomok és a *-chirichun* végződésű helyek templomai, amelyek építésének költségeit nem az egyházi személyek állták, s a templomot sem ők emeltették; lelkészt is az érsek adott nekik a felszenteléskor. Ettől a gyakorlattól hangsúlyozottan csak a Hadrianus-templom építésénél tértek el.⁷

Bogyay Tamás a Hadrianus-templom építésének körülményeit és feltételeit is részletesen megvizsgálta, különös tekintettel arra a Josef Cibulka⁸ által felvetett ötletre, miszerint – mivel a város Priwina birtokában volt, s a salzburgi püspök nem építtethetett volna templomot idegen területen, csak salzburgi birtokon – ez a templom egyáltalán nem is létezett. Csakhogy – írja Bogyay – a Karoling-kori városok nem zárt, egységes földbirtokok, s a Zala völgyében szétszórót szigeteken fekvő Mosaburg még kevésbé lehetett ilyen. A szigetek egyikét, vélte, nyugodtan az érseknek adhatták, ami így az ő sértetlen birtokává válhatott. „Priwina kérése nem jelentett többet, mint hogy ő kezdeményezte az építést és bocsátotta rendelkezésre a szükséges területet.”⁹ A munkaerőt, az építőket maga az érsek állta, amit annál könnyebben tehetett meg, mert pénzhány miatt el kellett halasztani a 845-ben leégett salzburgi katedrális és a 847-ben ugyancsak leégett Szent Péter-kolostor templomának¹⁰ újjáépítését, tehát saját mestereit küldhette Mosaburgba, hogy ott egy „tiszteletreméltó” templomot építsenek.

A Hadrianus-templom építési körülményeinek különös fontosságot tulajdonított a *Conversio* szerzője, ezért hívta fel az érsek által küldött mesterekre a figyelmet – míg a többi esetben nem ismerte, ki építette a templomot, és honnan szerezte be a munkaerőt. Mivel Bogyay Tamás szerint kizárt az a lehetőség, hogy az avarok vagy a honi lakosság elegendő képzett munkást adjanak a hirtelen felélénkült, s mindössze néhány évtizedig tartó építőtevékenység számára, ezért kellett

⁶ *Conversio* cc. 1–2 = *Gesta Hrodberti* (Herwig WOLFRAM: *Conversio Bagoariorum et Carantanorum. Das Weißbuch der Salzburger Kirche über die erfolgreiche Mission in Karantien und Pannonien*, Wien–Köln–Graz, 1979, 37–39; Fritz LOŠEK: *Die Conversio Bagoariorum et Carantanorum und der Brief des Erzbischofs Theotmar von Salzburg*, MGH Studien und Texte, Bd. 15. Hannover 1997, 93–97). Jegyzetekkel ellátott magyar fordítását lásd http://epa.oszk.hu/00800/00861/00015/2000_3-05.html (letöltés: 2012. május 7.).

⁷ Tegyük hozzá, hogy ilyenek lehettek Sandrat és Ermpert presbyterek templomai is, amelyeket egyértelműen papok építettek, s a felszentelésük körülményeiről viszonylag részletesen beszámoló *Conversio* szerzője nem említi, hogy papot rendelt hozzájuk az érsek.

⁸ CIBULKA (1933), 39; kritikája: KOS (1936), 84–85.

⁹ BOGYAY – magyar kézirat, 24.

¹⁰ *Auctarium Garstense* a. 845 (MGH SS IX. *Chronica et annales aevi Salici* 564): *Ecclesia sancti Ruoperti Salzburg igne perit*; *Annales Sancti Rudberti Salisburgenses* a. 845 (MGH SS IX. *Chronica et annales aevi Salici* 770): *Ecclesia sancti Ruoberti exusta est*; a. 847: *Ecclesia sancti Petri exusta est*.

Liuprammnak távoli székhelyéről építőmunkásokat küldenie. Ennek alapján pedig a többi templom építője sem tehetett mást, ők is kívülről hívták be a „szabad” munkaeszt – ilyen pedig Bogay szerint csak Észak-Itáliában és az Adriai-tenger partján állt rendelkezésre. Csak ebben a művészeti körben voltak olyan mesterek, akik ismerték a kőfaragó-mesterséget és a domborműves díszítőelemek kidolgozását. Ezért nem találunk szerinte kőfaragót a Liupramm által küldött mesteremberek, nevezetesen a „kőművesek és festők, kovácsok és ácsok” között.

Mindezek után újult erővel vetődött fel a kérdés, hogy a *Conversio* melyik templomával azonosítható a récéskúti templom. Dercsényi szerint azért azonos a *Conversio* Hadrianus-templomával, mert a Szűz Mária-templom helyén keletkezett az Árpád-kori bencés kolostortemplom, amely a Várszigeten állt, a Keresztelő Szent János-templom pedig baptisteriummal rendelkezett, maradt tehát a Mosaburgban épült három templom közül a Hadrianus, amely a récéskúti templommal azonos. Itt azonban a *Conversio* mesterekről szóló adata ellentétben állt az épület isztriai vonásaival, amit úgy oldott fel Dercsényi, hogy az érsek csak kezdeményezte, de nem ő építtette a templomot, azaz a helyes megfogalmazás nem *aedificari fecit*, hanem *aedificari coepit* lett volna.¹¹ Csakhogy ez egy olyan *lectio varians*, amely csak a két legújabb, értelmetlen hibáktól hemzsegő kéziratban maradt fenn.¹²

Bogay Tamás az egyházi helyzet és a kiásvott rom istentiszteleti használatának körülményei felől igyekezett tisztázni a templom titulását. Szerinte a récéskúti templomnak kezdetben kereszteleési joga volt, amit a viszonylag nagy előcsarnok mint a katekumenek tartózkodási helye szolgált, amihez megfelelő baptisteriumot építettek.¹³ A három bejárat¹⁴ a nemek elkülönülését és nagyobb tömegek mozgását tette lehetővé; a három apszis pedig azt bizonyította, hogy a templomnak több lelkésze volt, ami egyaránt vall az építető bőkezűségére és a Karoling-kori oltárhalmazra. Mindebből arra következtetett, hogy a templomot eredetileg plébániatemplomnak szánták, s csak a leégése után újjaépítést követően veszítette el kereszteleési jogát.

Ha mindezt szembeesítjük a *Conversio* adataival, akkor – Bogay gondolatmenetét követve – a következő eredményre jutunk. A Szűz Mária-templom, amelyet mint *primitus ecclesiam* 850. január 24-én *infra munimen Priwinae* fényes külsőségek mellett szenteltek fel, nemcsak azért szerepel elsőként a *Conversio*-ban, mert az erőd felépítése után ezt a templomot építették fel először – s ami mint ilyen, Priwina saját „városában” is az első –, hanem egyházpolitikai jelentősége miatt, mert ekkor kötötték meg Liupramm érsek és Priwina között az egyezséget a papok kinevezési jogáról, ami a mosaburgi terület egyházi szervezetének alapját képezte. A Szűz Mária-templom különös helyzetét illusztrálta, hogy első papja Dominicus, az egész terület első presbiter; harmadik utóda, Altfrid már *archipresbyter*, aki a püspöknél rangban és jogkörben alacsonyabb, de a leváltott Osbaldus térítő püspök után a legfőbb egyházi személy a keleti térségben. Ennek a funkciónak köszönhetően a Szűz Mária-templom megtarthatta a plébániai mellett kereszteleési jogát is.

Ezért a Hadrianus-templom, amelyet az érsek kezdeményezésére építettek, nem volt plébániatemplom; szertartási használatáról a *Conversio* azt mondja, hogy Liupramm *officiumque ecclesiasticum ibidem colere peregit*, azaz hogy Liupramm ott rendes istentisztelet, egyházi szertartások végzését tette lehetővé, ami nem zárta ki, hogy akár papszentelést is érthettek alatta. A II. Ottó császár által 977-ben megerősített, Arnolf nevében írt, és 885. november 20-i dátumra

¹¹ DERCSENYI (1948), 94–97.

¹² KOS (1936), 7–8.

¹³ Bogay Radnóti Aladár beszámolója alapján az előcsarnokhoz délről csatlakozó kétajtós helyiséget kereszteleőkápolnának tartotta, és ehhez az értelmezéshez élete végéig ragaszkodott, lásd alább.

¹⁴ A bejáratok nyomait a műemléki helyreállításkor eltüntették, csak a középső bejáratot hagyták meg, lásd MORDOVIN (2011), 170.

hamisított oklevél, az Arnulfinum¹⁵ nem véletlenül nevezte *abbaciának* (*ubi sanctus Adrianus martyr Christi requiescit*), ami a Karoling-korban kolostort, kollegiális intézményt jelentett. Mivel ebben a korban a bajor püspökök nem alapítottak kolostorokat, Bogyay szerint itt inkább olyasféle egyházi intézményre kell gondolni, amely iskolát, papneveldet tartott fenn. Míg Dominicus első utóda, Swarnagal *praeclarus doctor* még diakónust és klerikusokat is hozott magával, utódával, Altfriddal ilyeneket már nem küldtek. Adalwin érsek mégis tudott 865–869-ben minden általa felszentelt templom mellé saját papot adni, akiket tehát már itt képezhettek ki, és a 850-es évek közepétől a Hadrianus-templomban szentelhettek fel. A Hadrianus-templomnak különös jelentőséget tulajdonítottak azzal is, hogy zarándoktemplom céljára kívánták alkalmassá tenni, ezért Liupramm érsek értékes relikviát adott neki: Hadrianus vértanú holttestét.¹⁶

Maradt még a Keresztelő Szent János-templom, amelynek építési körülményeiről semmit sem tudott a *Conversio* írója. Ebből Bogyay Tamás arra következtetett, hogy a templomot még a Priwina ideérkezése előtti időben építették, máskülönben közelebbi információkkal is rendelkezett volna. Ez volt a környék első hittérítő temploma, amit a récésküti romok története is alátámaszt, s jól igazolta, hogy az első tűzvész már Karlmann idején, 861 táján érthette a templomot.¹⁷

Bogyay Tamásnak ebben az időben még elképzelése sem nagyon lehetett a zalavári Hadrianus-templom tényleges alaprajzáról, a fenti gondolatsor alapján mégis bátran kijelentette: „ennek a templomnak a megtalálása a német művészettörténet számára óriási jelentőségű lenne. Hiszen ennek az épületnek az alapján, amit mint egyetlen a salzburgi érsek alapított és salzburgi meseterek építettek fel, képet lehetne nyerni a salzburgi Karoling építőművészetről, amely nyomtalanul eltűnt.”¹⁸

Cs. Sós Ágnes – részben talán éppen Bogyay Tamás hatására – 1961–1963-ban „revíziós” ásatást végzett a templom körül. Ennek során a bazilika alapfalai között és körül olyan oszlogödröket talált, amelyekből két 9. századi templomot (1. „fatemplom”, 2. „kő-fatemplom”) rekonstruált, s a kőbazilika építését a 11. századra keltezte (ami majd újabb spekulációkra ad alkalmat az Árpád-kori Szent Adorján-templom lokalizálásához).

A kőbazilika kutatásának fontos eredménye volt, hogy Cs. Sós nem talált különbséget a narthex és a hajó közötti alapozásban, és a templom délnyugati sarkához épített úgynevezett *baptisterium* alapozása teljesen összefüggött a nyugati, illetve a déli fallal, azon belül pedig nem volt kútnak nyoma, csak egy olyan oszlogödörnek, amely jól beleillett a 2. „fatemplom” szerkezetébe.¹⁹ A szakrális épületek mellett profán települési nyomok is napvilágra kerültek, amelyeket

¹⁵ MGH Dipl. Arnolf. 284, Nr. 184.

¹⁶ Ami nyilván nem azonos a nikomédiai Szent Hadrianus (†303) holttestével, sokkal inkább egy, a római katakombákból származó és a 8–9. század fordulóján Salzburgba szállított Hadrianus nevű ökeresztény mártír mumifikálódott földi maradványaival, lásd BOGYAY (1992), 170; részletesen: TÓTH E. (1999), 11–24.

¹⁷ Az égésrétegnek pontos dátumhoz kötéséhez semmiféle régészeti vagy építészettörténeti támponttal nem rendelkezünk; ez a keltezési gyakorlat – történeti forrásoknak direkt keltező értéket tulajdonítani – általánosan bevett gyakorlat a 20. század közepének–második harmadának szakirodalmában.

¹⁸ BOGYAY – magyar kézirat.

¹⁹ Cs. Sós (1969), 51–103. A Zalaváron eddig előkerült kora középkori kutakat egyébként – ha azokat nem kőből építették – minden esetben deszkákkal bélelték ki. A deszkabélésre vagy annak helyére nincs utalás Radnóti naplójában, ezért is valószínűbb, hogy cölöpgödör nyomát találták meg. A kétszeri ásatás után kicsiny a valószínűsége annak, hogy ezekből a rétegvizonyokból mára még maradt valami. Ezért ellenőrizhetetlen, amit Bogyay még 1992-ben is hangoztatott (BOGYAY [1992], 171): „Ha itt kétkarú lépcső volt – érvel Tóth Sándorral szemben, aki lépcsőházzal és ezáltal a nyugati oldalon karzatos felépítéssel számol, vö. TÓTH S. (1990), 149 –, akkor felesleges az egyik bejárat, amely legfeljebb egy seprűkamrának alkalmas kis térbe nyílt volna. Az egyik bejáratot később valóban befalazták. A be- és kijáratlalt, a nyugati falnál pedig földbe mélyített medencével rendelkező tér viszont tökéletesen megfeleltethető a felnőtték alámerítéses keresztelése funkcionális követelményeinek [...] A téglalap alakú gödör lehetett persze régebbi cölöplyuk helyén is.”

Cs. Sós részben az 1. „fatemplom” előtti, részben a 2. „kő-fatemplom” utáni, de még a kőbazilika előtti fázishoz kötött.²⁰

A cikk megjelenése után Tóth Sándor és magam, illetve az ásató Cs. Sós Ágnes között vita bontakozott ki a récéskúti ásatási megfigyelések értelmezési lehetőségeiről, főként az úgynevezett fatemplomokról.²¹ Bár a fatemplomok létét nem igazolták meggyőző érvek, az oszlopgödrök építési állványzatként és/vagy egyéb világi épület maradványaiként való értelmezése ellen is lehet érveket hozni;²² mindössze annyi látszik biztosnak, hogy azok későbbiek, mint a kőtemplom. Érdemes tehát visszatérnünk a kiindulópontához, az eredeti ásatási megfigyelésekhez.

A hossznegyszög alaprajzú, három „beírt” félkör apszisú, eredetileg talán csak egy-, majd háromhajós kőbazilika egy hosszú életű templomtípushoz tartozik. A zárt négyszögletes alaprajz alkalmazása a késő antik időszakban kialakult kubikus terek iránti vonzalomra ment vissza, s ez befolyásolhatta az apszisok hátsó oldalának négyszögletes elfalazását is.²³ A *Dreipidsensaal* a Szentföldön és a szomszédos területeken már a 6. század első felében feltűnt, és a Mediterráneum térségében eléggé szélesen elterjedt. Hamarosan megjelent az Adriai-tenger partján, majd a Karoling-kor kezdetén Itáliában – így pl. Rómában a görög szerzetesek kolostortemplomaként működő S. Maria in Cosmedin-templom, amely Nagy Károly barátja, I. Hadrianus pápa (772–795) alatt alapjaiból újult meg és kapott három apszist²⁴ – s jutott el egészen a dél-tiroli területekig, ahol

²⁰ Ezt a települési fázist (az „R” réteg alatti barnásszürke, agyagos „S-C-T” rétegben) jelölnék azok a cölöplyukak, melyek kisebbek voltak az oszlopgödröknél, és hiányzott belőlük az építési törmelék, illetve az e rétegen fekvő, égett fagerendák (S13 szelvény), egy kemencemaradvány és egy felül ovális, alul négyszögletes, deszkával kibélelt kút (?) (S21 szelvény). E rétegből hullámvonalköteg-díszes cserepek mellett polírozott felületű díszkerámia töredékei is előkerültek, amelyek készítése idejét Cs. Sós Ágnes – a „fatemplomok” általa konstruált abszolút keltezése miatt – már a 8–9. század fordulójára tette.

²¹ TÓTH S. (1974), 617–630; SZÓKE (1976), 69–103; Cs. SÓS (1976), 105–140.

²² MORDOVIN (2011), 172–174 az állványzattal szembeni érvként veti fel, hogy egy állvány esetében a cölöplyukak 20–30 cm-nél nem nagyobbak és körösítés nélküliek, míg itt a faoszlopok túlságosan erőteljesek és kövekkel szilárdan kitámasztottak, ráadásul az északi oldalon 380 cm-re állnak a faltól, egy állványhoz túlságosan nagy távolságra. Az általam javasolt profán épülettel (épületekkel?) szemben pedig egyrészt azt veti fel, hogy a járószintet jelentő elegyengetett törmelék a cölöpöket is fedte – ami könnyen lehet, ha a faoszlopokat úgy vágják ki, hogy a helyüket tudatosan fedik el a törmeléknek a meglévő járószinttel azonos szintre hozó elegyengetésével –, másrészt pedig azt, hogy a kőfalakon kívüli oszlopok több helyen is túlságosan közel álltak a falakhoz, így a tető ott „használatlanul kis területet” fedett volna le. Ha azonban nem az egész templombelső egységes lefedését tételezzük fel, hanem csak egy olyan profán épületegyüttesét, vagy több épületét, amelyek a templom területét használták fel, akkor érdemes a fa oszlopgödrökből kiserkeszthető épület(ek)ből, s az ennek (ezeknek) a vázszerkezetére építhető tetőzetből kiindulni. Ebben az esetben a magasabban álló kőfalszakaszokat inkább belső térelválasztáshoz használták fel, nem pedig fő teherhordó elem gyanánt. S láthattuk, az északi oldalon ezek az oszlopgödrök közel négy méterre álltak a kőfaltól, tehát egyáltalán nem „használatlanul kis terület” az, amit itt a falon kívül lefedhettek. A keltezés szempontjából kardinális a 104 (78/1963). sír leletanyaga (tűzacél, kovakő, vaskés és egy aranyozott bronzveret, amelyeknek honfoglaláskori magyar párhuzamaik vannak). Ez így egyértelműen „pogány” melléklet, templom melletti temkezésben nem használatos (lásd a Várszigeten feltárt két Árpád-kori templom körüli temető emlékanyagát), tévedés tehát ennek s egy másik sír vékony bronz S-végű fülkarikájának alapján – amely ékszertípus már a 9. század elején megjelenik – rekonstruálni a templom Árpád-kori használatát. Ezek a temkezések a faoszlopos építménnyel együtt ugyanazt a Karoling-kort záró fázist jelölik, mint amelyet a Várszigeten is megfigyelhettünk. A korábbi népesség kis hányada, amelynek nincs veszténivalója, a 10. század első évtizedeiben – első felében, már a magyar uralom alatt is helyben marad, s visszatér pogány szokásaihoz, sőt azokat még gyarapítja a magyaroktól átvett újabbakkal (lásd trepanált koponya a 38. sírban).

²³ SENNHAUSER (2003), 11.

²⁴ JACOBSEN (1999), 638, Abb. 22; BAUER (1999), 515–518., Abb. 3.

a 11. században, az Isztrián pedig még a 15. században is kedvelt típus.²⁵ Ezért a récéskúti bazilikát egyaránt meggyőző érvekkel helyezhették a kutatók mind a Karoling-korba, mind a korai Árpád-korba.²⁶ Feltűnő ugyanakkor, hogy Észak-Tirolban, Salzburgerland és Karintia térségében eddig egyetlen *Dreipsidensaal* sem került elő, bár a bajor Lech-völgyben fekvő Sandau Szent Benedek-temploma a 8. század második feléből, valamint a churi püspökség területén kívüli Graubünden (Dél-Tirol) látszólag ez ellen szól – miként a salzburgi misszióterületre eső récéskúti bazilika is.²⁷

A három egyforma apszisban végződő egyetlen teret²⁸ már a 8. század második felében a szentháromság szimbólumával azonosították.²⁹ Paulinus aquileiai patriarcha 796-ban a Cividalei Zsinattal, Nagy Károly pedig 809-ben az Aacheni Zsinattal fogadtatta el a *filioque* betoldás használatát.³⁰ A Szentháromság-tan a 9. században végig a liturgia egyik alapvető és aktuális kérdése maradt, amit jól példáz, hogy bár Centula három temploma eredetileg nem olyan céllal épült, hogy a Szentháromságot fejezze ki, s a patrocíniumok sem igazolják ezt, Angilbert mégis így értelmezte őket,³¹ s 879 végén–880 elején a pápánál instanciálók egyik fő vádja Metóddal szemben még mindig az volt, hogy a hitvallást a *filioque* nélkül mondja.

A récéskúti bazilika építési korának meghatározásához a döntő szót a régészeti emléktárhalmaz mondhatja ki. Ennek alapján pedig bizonyos, hogy a kőtemplom a Karoling-korban épült – s eset-

²⁵ STEIMANN-BRODTBECK (1939), 65–95; BOGYAY (1955), 363–364; MARUŠIĆ (1977/1978), 41–185. A templomtípus eredetének szempontjából fontos lenne annak tisztázása, hogy a bazilikát már eredetileg is háromhajósra építették-e, vagy csak, mint Radnóti rekonstruálta, egy későbbi periódusban építették meg az osztópilléreket. A háromapszisos, egyhajós típus különösen a dél-tirol, graubündeni csoportra jellemző (Erich KUBACH–Victor H. ELBERN: *Das frühmittelalterliche Imperium*, in *Kunst der Welt, ihre geschichtlichen, soziologischen und religiösen Grundlagen*, 14, Baden-Baden, 1968, 26–27). Ha a récéskúti szigeten eredetileg ilyen alaprajzú templom épült, akkor az adriai hatással egyenrangú alternatívaként egy salzburgi közvetítésű dél-alpesi, észak-itáliai hatás is megfontolandó lehet, különösen mivel a várszigeti zárándoktemplom festett üvegei is ebben az irányban mutatnak kapcsolatokat. Az egyhajós megoldás – a Sennhauser által *Dreipsidensälen*-nek nevezett templomtípus [Hans Rudolf SENNHAUSER: *Typen, Formen und Tendenzen im frühen Kirchenbau des östlichen Alpengebietes: Versuch einer Übersicht*, in SENNHAUSER (2003), 919–980] analógiájaként lásd a ma is álló churi Szent Márton- (8. század 2. fele), és a mistaili Szent Péter-monostortemplomokat (8. század 2. fele–926 előtt). Ezek tömbjükben, arányaikban, kivitelükben a récéskútira emlékeztető, háromapszisos, egyhajós épületek. Beírt három apszissal és egyetlen hajóval épült meg Zillis Szent Márton- (800 körül) és Cossonay temploma, továbbá a disentisi Szűz Mária- és Szent Márton-templomok (III. építési fázisban, 800 körül), Müstair Szent János- (800 körül), Milánó S. Maria in Aurora- (7. század közepe) és Sandau Szent Benedek- (8. század 2. fele) templomai. Vö. PERONI (1976), 87–101, Fig. 79; DANNHEIMER (2003), 86–89, Abb. 11–12. Keltezéséhez lásd Friedrich OSWALD–Leo SCHAEFER–Hans Rudolf SENNHAUSER: *Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*, München, 1 (1966–1971), 2: Nachtragsband (1991) vonatkozó címszavait.

²⁶ DERCSÉNYI (1948); KARAMAN (1954), 91–96; TÓTH S. (1974); MARUŠIĆ (1977/1978).

²⁷ SENNHAUSER (2003), 939 lehetségesnek tartja, hogy ez kutatástörténeti okok miatt van így, Karintiában ugyanis eddig inkább csak a 6–7. századig épült templomok kutatására koncentráltak.

²⁸ A hajót négy–négy pillér osztja három részre, de ezek építési ideje bizonytalan: Radnóti Aladár előbb a 11. századra (II. fázis), majd a 9. századra (I. fázis) keltezi őket. Cs. Sós Ágnes revíziós ásatásán a falakkal azonos alapozási technikát talált a pillérek alatt is. Vö. MORDOVIN (2011), 170.

²⁹ A *filioquét* először az 589. évi Toledói Zsinat toldja be a *Credo* eredeti szövegébe, hogy az arianizmus hatását ellensúlyozza. 767-től ezt a frank egyház is elfogadja, sőt ettől kezdve egyik fő támogatójává válik.

³⁰ SENNHAUSER (2003) 944 hozzáfűzi: „lässt sich der hier angedeutete Zusammenhang erhärten, so weit der Dreipsidensaal nicht primär in den Osten, auch wenn er – irgendwie – mit den kleinräumigen östlichen Martyrien zusammenhängt”.

³¹ *Vita Eigilis abbatis Fuldensis auctore Candido* (MGH SS XV.1. 221–233, kül. 231). Az angolszász származású szerzetes, Candidus (saját nevén Bruun) az Eigil fuldai apát által építtetett Szent Mihály-kápolnáról írja, hogy az apát intencióiban konkrét szimbólumjelentést is fűzött az építéshez.

leg épült át (lásd a hajók megoldatlan kérdését).³² Ugyanakkor valószínű, hogy a 10. századi profán használatnak és az Árpád-korra romossá vált kőépület egyszerű, négyszögletes külsejének köszönhetően eredeti szakrális jellegét többé nem ismerték fel, s az épület templom funkcióját végleg elvesztette.

A Várszigeten előrehaladott ásátásoknak köszönhetően mára már világosabban ítéltük meg Mosaburg települési makroszerkezetét is. Priwina városát biztosan a Várszigetre, annak is az északnyugati harmadára lokalizálhatjuk, amelyen belül már Cs. Sós Ágnes megtalálta az *infra civitatem Priwinae* felépített és Hadrianus vértanú tiszteletére szentelt zárándoktemplomot. Ezért tehát a récéskúti templomot a mosaburgi templomok egyikével sem lehet azonosítani, így Dercsényi Dezsőnek és Bogay Tamásnak, a két nagy vitapartner egyikének sem volt igaza. Ma annak van a legnagyobb valószínűsége, hogy a récéskúti egyike annak a két, „városon” kívüli (*foris civitatem*) templomnak, amelyet a Szűz Mária-templommal egy időben, 850-ben Sandrat és Ermpert presbyterek részére szentelt fel a salzburgi érsek.

A Várszigeten a Hadrianus-zárándoktemplom nyugati homlokzata előtt, azaz *in eadem civitate* 2007–2009 között feltárt fatemplom megtalálása óta az sem kérdés, hogy hol kell keresni a Keresztelő Szent János-templomot, és hogy az milyen lehetett.³³ A fából épült, viszonylag nagy méretű, 12×12 méteres templom rétegvizonyai³⁴ nem igazolták ugyan Bogay Tamás feltevését, hogy ez a templom már jóval Priwina megérkezése előtt megépülhetett – s a keletkezés körülményei csak a 9. század első évtizedének zűrzavarai miatt merültek feledésbe (amely gondolatot utóbb Cs. Sós Ágnes a récéskúti 1. „fatemplomra” vonatkoztatta) –, de azt igen, hogy ez volt az első templom, amely 850 januárjáig, a Szűz Mária-templom felszenteléséig nemcsak a keresztelő, hanem a plébániatemplom funkcióját is betölthette.

Bogay Tamás habitusára, etikai magatartására jellemző, hogy bár naprakészen tájékozott volt a Várszigeten folyó ásátásokról, és jól tudta, hogy Cs. Sós Ágnes az 1980-as évek elején egy új és minden eddiginél nagyobb és bonyolultabb alaprajzú, általa négy építési fázisra bontott templomot talált,³⁵ aminek szerepéről bizonyosan megvolt a maga kiérlelt véleménye, Cs. Sós Ágnes „megszólalását” mégsem előzte meg, amikor 1992-ben utoljára foglalta össze a három mosaburgi templom lokalizálása körüli vitát.³⁶

³² Bár a récéskúti bazilika felmenő falai részben megmaradtak, az ablakszintig sehol nem értek fel. Hogy a felépítmény magasabb részei hogyan nézhettek ki, arról némi elképzelést alakíthatunk ki MARUŠIČ (1977/1978) alapos gyűjtése alapján. Így például Gallesano S Maria della Concetta-templomán az apszis áttört művű kőlappal fedett ablaka épségben megmaradt: az áttört dísz pontosan olyan háromszögekből felépített kereszt (uo., 36. ábra), mint amilyenek a zalavári polírozott felületű palackok vállára pecsételt kereszték.

³³ Lásd erről SZŐKE (2010), 9–52.

³⁴ A faoszlopok mellé és alá döngölt föld annak a homokos-agyagos altalajnak a keveréke, amelybe a gödröket ásták, s mivel nincs még benne konyhai hulladék, hamu, faszén, állatcsont és kerámiatöredék, a templomot olyan időszakban építhették, amikor még nem volt intenzív megtelepedés a szigeten. Jól ismert adat, hogy egy faoszlopokon álló építmény átlagos élettartama kb. 30–40 év, mivel pedig a templomot 870-ben, a *Conversio* írásakor még működő templomként írják le, sokkal realitásabb az építés idejét a 840-es évek elejére, mint a század első évtizedére keltezni. Ezt a kelteztést támasztja alá a szigeten feltárt nagyszámú települési objektum háztartási hulladéka, amelyek között, néhány szórványtól eltekintve, nincs a kései avar idősakra keltezhető tárgytípus. Márpedig ha a sziget a század elejétől fogva a keresztény térítés egyik központja, akkor ezt meggyőző számú és minőségű tárgyi emlékegyagnak, települési objektumnak kellene igazolnia.

³⁵ Cs. Sós (1994), 85–90.

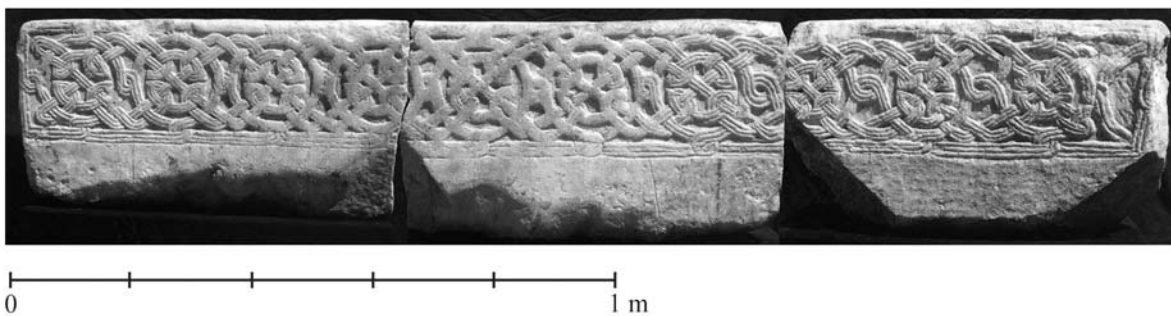
³⁶ Cs. Sós Ágnes az általa megtalált és nagyrészt kiásott templom alaprajzát a sajátos ásási technikának, az ún. kutatóárkos módszernek köszönhetően csak az íróasztalnál összerajzolt részletekből tudta rekonstruálni, amit legalább öt építési fázis feltételezésével tovább bonyolított. Ennek értékeléséről lásd SZŐKE (1998), 257–319. Az 1998-tól általam végzett revíziós ásatás, további a templomhoz tartozó közel 2000 síros temető és a különböző épületmaradványok feltárása révén tisztább és egyszerűbb kép alakult ki a templom építési körülményeiről, használatának idejéről, további sorsáról, lásd SZŐKE (2001); SZŐKE (2009); SZŐKE (2010).

Az általam 1998–2000 között újra feltárt Hadrianus-zarándoktemplom építéstörténete mára le-
tisztult, leegyszerűsödött. Az épületegyüttes magja egy egyenesen záródó oldalhajós, félköríves
szentélyfejú, háromhajós bazilika, mely minden valószínűség szerint a salzburgi Szent Péter-temp-
lom kicsinyített mása. A templomon belül a pillér(?) alapok közötti sekély sávalapozások, ame-
lyek az eltérő kötőanyag alapján bizonyosan későbbiek, feltehetően az egész hajón végighúzódo
rekesztőkorlátok számára készültek. Ilyen térleválasztásra a főhajó és az oldalhajók között Rómán
kívül csak a keleti mediterrán térségben találunk párhuzamokat. A szentély körül lemélyített
körüljáró folyosó, a belőle sugár irányban nyíló három egyforma kápolna, és a közöttük ugyan-
csak kőfallal lehatárolt családi temetkezőhelyek a templom legegységesebb részét jelentik. Abban a
vonatkozásban azonban, hogy itt egy úgynevezett folyosókriptáról, vagy inkább Európa legko-
rábbi szentélykörüljáróról van-e szó,³⁷ bizonyosan az előbbi mellett foglalhatunk állást – még ha
a folyosókripta párhuzamai relatíve távoli területen, a szász, fríz földön is ismertek, s azok is inkább
a működés elvi, mint formai párhuzamai. Végül a templom nyugati traktusát egy – bajor területen
több párhuzammal is rendelkező – nyitott négyszögletes udvar két oldalára szerveződött monos-
tor képezi, ahol a zárandoktemplom működését biztosító szerzetesek élhettek.

A zalavári kőaragványok

Bogyay Tamás többször visszatért a Zalaváron előkerült, Karoling-időszakra keltezett kőfaragvá-
nyokra, különösen a 19. század közepén a várszigeti rommező északi szélén talált, eredetileg egy
ajtó jobb oldali szárkövéül³⁸ szolgáló márványgerenda geometrikus fonatfrízére (2. kép),³⁹ amelyről
kezdettől fogva az volt a véleménye, hogy Észak-Itáliából terjedt el a 9. században az aquileiai pat-
riarchátus területén és Karintiában.⁴⁰

A márványgerenda⁴¹ elülső síkjába vésett koncentrikus körpárok díszítési rendszere csak
látszólag bonyolult: a nagy körök egymással és a kerettel vannak összehurkolva, a belső, kisebb
körök pedig olyan, átlósan átfűzött szálak hurkaiból vannak kialakítva – ezért kétoldalt nyitottak –,



2. kép. Szalagfonat-díszes épületplasztika töredékei márványszerű kemény mészkőből Zalavár-Várszigetről:
ajtó három darabra törött jobb oldali szárköve. SZÓKE (2011) nyomán

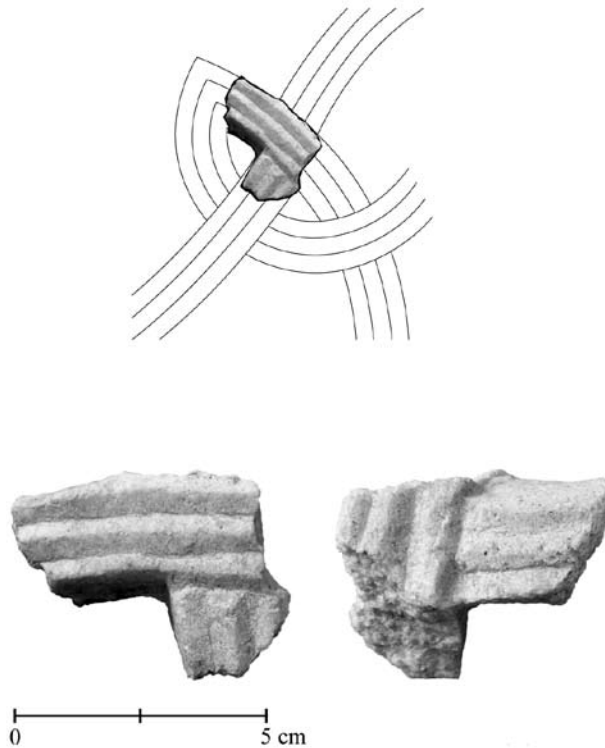
³⁷ Utóbbiról részletesen SZAKÁCS (2009), 161–170.

³⁸ BOGYAY (1992), 173.

³⁹ ső szakszerű leírása: TÓTH S. (1990), 164, Kat. 24.

⁴⁰ Kutatástörténeti visszatekintéssel BOGYAY (1992), 173.

⁴¹ TÓTH S. (1990), 164: A kő méretei: kb. 35×191 (127)×18 cm, fonatdíz M. 21,5 cm.



3. kép. Szalagfonat-díszes épületplasztika töredékei márványszerű kemény mészkőből Zalavár-Várszigetről: áttört szentélyrekesztő, vagy ablak töredékei a Szent Adorján-zarándoktemplom területéről. SZÓKE (2011) nyomán.

amelyek a következő körközepontban kereszteződnek egymással. Ez a fonatfríz – körpárok összekötése perec formájú csomókkal⁴² vagy négykaréjos hurokkal⁴³ – a Karoling-korban Észak-Itáliában és az Alpokvidéken igen kedvelt⁴⁴ motívum: megvan az egykori metzi Szent Péter apátsági templom 8. század végi–9. század eleji átépítésekor készült falfestmény töredékén és a templom kriptájának egyik kőfaragványán⁴⁵ éppúgy, mint Ružar S. Maria templom szentélyrekesztőjének kőlaptöredékén,⁴⁶ a karintiai Niedertrixen Szent Márton-templomában a szentélyrekesztő korlát oszlopán,⁴⁷ a steier S. Lambrecht oszlopán,⁴⁸ a római S. Sabina, a velencei S. Marco, a gradói S. Eufemia, a comói S. Abbondio templomokban.⁴⁹ A várszigeti Hadrianus-zarándoktemplom feltárásakor talált, áttört művű márványdarabokon és a templom körüli sírokban talált téglákon visszaköszö-

⁴² WILL (2005), 34: *aneinandergereihte brezelförmige Knoten*.

⁴³ JOHANNSON-MEERY (1993), 91: *aneinandergehängte Vierpaßschlingen*.

⁴⁴ A szalagfonatdísz – „Flechtwerk- und Rankensteine” – kialakulásáról, római, késő antik gyökereiről mint „*Reichskunst in volkstümlicher Prägung*” megjelenéséről: GINHART (1942), 112–167; GINHART (1954), 205–243. Az ún. „langobard” és „bizánci” meghatározás megalapozatlanságáról, ugyanakkor mint speciális templomi berendezés és díszítésmód elterjedéséről a Karoling Birodalomnak a Dunától délre fekvő, a Felső-Rajna és a Középső-Dunavölgy közötti térségében a 8. század utolsó harmadában és a 9. század első harmadában lásd BOGYAY (1957), 262–276. Összefoglalóan lásd JOHANNSON-MEERY (1993), 16–19, aki szerint a legújabb kutatási eredmények azt valószínűsítik, hogy a fonatdíszes ornamentika Itáliában nem egy, a késő antikvitás óta kontinuus folyamat eredményeként alakul ki, hanem nyugati mediterrán (spanyolországi, dél-franciaországi) területről az arabok nyomására jut el az egykori római birodalom azon térségeibe, ahol az ókori római kőfaragó-tradíció még megbecsülésnek örvend. Legteljesebben Észak-Itáliában virágzik ki és fejlődik a 8. század folyamán egy relatív lapos, grafikus ornamentikához. Innen terjed tovább a határos területekre, és hat végül vissza nyugatra is, ahonnan az első impulzusokat kapta (uo., 19). Vö. még a Kelet-Alpok vidékére: KARP (2001), 71, aki szerint a keleti térség közigazgatásának átszervezése, a gentilis struktúra megszüntetése és a grófi rendszer kiépítése (828) vet véget Karintiában a templomok díszes faragványokkal való felszerelésének.

⁴⁵ WILL (2005), 33–35, Taf. 33. Az a fülke, amelynek kifestéséből a szalagfonatos díszítés fennmaradt, valószínűleg a Waldrada maradványait őrző sírhoz tartozott, aki valamikor a 6–7. század fordulóján, II. Childebert (575–596) fiának, II. Theuderichnek és II. Theudebertnek idejében, közeli rokonukként alapítja a monostort (uo. 17–18).

⁴⁶ MARUŠIĆ (1977/1978), 140. ábra.

⁴⁷ BOGYAY (1992), 4. kép; JOHANNSON-MEERY (1993), Kat. Nr. 74, 75, 93–94. A kövek lelőhelyén 822-ben említik először Szent Márton templomát, amelynek lényeges épületrészei románkoriak, valószínű azonban, hogy korábbi alapokra épült.

⁴⁸ JOHANNSON-MEERY (1993), 90 – bár a templom első írásos említése csak Gebhart salzburgi érsek (1060–1088) idejéből származik, uo. 91.

⁴⁹ Összefoglalóan: BOGYAY (1992), 172.

nő szalagfonat-díszítés (3. kép),⁵⁰ amelyeket feltehetően gyakorlatlan kezű helybeli tanulók készítettek, végérvényesen eldönteni látszik azt a vitát, amely a keltezés kérdésében zajlott Tóth Sándor és Bogay Tamás között.⁵¹

A helynevek kérdése

Végül érdemes megemlékezni Bogay Tamás harmadik kedvelt témájáról, a 9. századi írásos forrásokban, főként a *Conversió*ban említett helyneveknek mai nevekké való azonosításáról,⁵² hiszen a Priwina és fia, Chezil által Alsó-Pannóniában uralt terület kiterjedéséről ezek alapján alkothatnánk megbízható képet.

Bogay helynév-azonosításainak elvi alapja, hogy hisz a települések kontinuitásában. Meggyőződése, hogy a magyar honfoglalás nem jelentette a helyi népesség pusztulását, a 9. században feljegyzett helyneveket a (szláv) lakosság megőrizte, továbbörökítette, s legalább egy részük a mai helynevekben is megőrződött. Úgy vélte, hogy „a honfoglalás kori dunántúli szlávság [...] mint műveltségi javak közvetítője, sokkal többet adott az európai keresztény világba beilleszkedő magyarságnak, mint amennyit [...] a kutatók legtöbbje hajlandó feltételezni”.⁵³ Helynév-azonosításainak helyességét látja igazolva abban, hogy vezető osztrák történészek, így Heinz Dopsch és Herwig Wolfram is átveszik az általa szerkesztett térképeket. A *Conversio* templomos helyeit azonban egyelőre nem, vagy csak nagyon hozzávetőlegesen lehet mai településekkel és helynevekkel azonosítani,⁵⁴ régészeti érvekkel hitelesen alátámasztva ez nemcsak Bogaynak, hanem másoknak sem sikerült.⁵⁵ A lokalizálásra tett kísérletek amatőr nyelvészeti próbálkozások, oklevelesen nem bizonyíthatók, régészetiileg pedig a legtöbb helyen még a korszakra keltezhető lelőhely sincs, nem hogy Karoling-kori templomra vagy udvarházra utaló építészeti emlék,⁵⁶ aminek legvalószínűbb oka, hogy a magyarok bevándorlásával a települési struktúra gyökeresen átalakult, új prioritások határozták meg a központok és agglomerációjuk helyét, amelyek a legtrikább esetben estek egybe a korábbi településekkel – vagy ha mégis, a névadás alapja volt egészen más.

Meg kell elégednünk tehát azzal, hogy legalább Mosaburgot biztosan Zalavár-Várszigetre tudjuk lokalizálni. Végre biztosan meghatározható mind a három, itt említett templom helye, amelyek közül kettő, a Keresztelő Szent János-templom és Hadrianus mártír zárándoktemploma alapfalaiiban is ismertté vált, a Szűz Mária-templom pedig az Árpád-korban monostortemplommá átépített, majd a török kor végén elpusztult, s csak Guilio Turco 1569-ben készített rajzán fennmaradt templommal azonosítható. Azáltal pedig, hogy a *Conversió*ban említett *civitas Priwinæ* a Várszigetre lokalizálható, nagyon valószínűvé vált, hogy a *foris civitatem* épült két templom, Sandrat és Ermpert presbiterek templomai a Zalasabar-Borjúállás szigeten feltárt, palánkfalal körülvett udvarházon belüli fatemplommal, illetve Zalavár-Récéskút háromhajós kőtemplomával azonosak.

⁵⁰ Két töredék maradt fenn Zalavár-Várszigeten egy gondosan megfaragott, áttört művű, mindkét oldalán kettős erű, szalagfonatos, márványszerű kőlapból, amely feltehetően egy nyílászárót takart. SZÖKE (2001), 61, Kat. I. 3. A két töredék a VS 137–140/1 szelvényből és a templom kiszedett északi falának alapárkából került elő. A két darab ugyanolyan perec formájú csomóból tört ki, mint ami az ajtószárkó fonatköreit is összehurkolta; hasonló töredéket lásd a Dignano melletti Gurani S. Simone-temetőkápolnából: MARUŠIĆ (1977/1978), 41–185, 146. ábra. Csak az egyik oldalon megmunkált, de hasonlóan áttört művű, szalagfonat-díszes szentélyrekesztő korlát töredékei kerültek elő Sandauban; vö. DANNHEIMER (2003) Taf. 67. 6–11.

⁵¹ Lásd TÓTH (1990) és BOGAY (1992).

⁵² BOGAY (1960), 52–70; BOGAY (1966), 62–68; BOGAY (1986), 273–290.

⁵³ BOGAY (1989), 493.

⁵⁴ Szkeptikusan: POSCH (1961), 243–260, főleg 258. Megengedőbben: KISS (1997), 187–197.

⁵⁵ Főleg Bogay nyomán: Cs. Sós (1973), 31–37; VÉKONY (1981), 215–229.

⁵⁶ A kérdésről részletesen VÉKONY (1997), 1145–1170. TÓTH E. (1999/2000), 439–456. SZÖKE (2009), 395–416.

Elgondolkodtató ötletet vetett fel Hans Reutter,⁵⁷ aki szerint a királyi birtokokat és nemesi udvarházakat nemcsak a Duna ausztriai szakasza mentén, hanem Pannóniában is a római utakhoz igazodva létesítették a Karoling-időszakban. Az egyik útvonal a Vindobona-Aquae–Savaria–Valcum–Sopiana–Mursa–Sirmium állomásokon át Konstantinápolyig, a másik részben Vindobona–Virunum–Flavia Solva, másrészt pedig Savaria–Poetovio állomásokon át dél felé vezetett volna. Nagyon valószínű azonban, hogy bár a Karoling-korban a régi római úthálózatot tovább használták, amely különösen az Alpok területén a középkorig intakt is maradt, az úti célok változásával a használat intenzitása és iránya is megváltozott, s bizonyos, addig másodlagosnak tekintett útvonalak felértékelődtek.

Az egyik legfontosabb új viszonylat a Iuvavum (Salzburg)–Mosaburg (Zalavár) közti út, amely alpesi szakaszán hosszan követte a „fehér arany”, azaz a só szállítási útvonalát.⁵⁸ Ez az út az érseki székhelyről vagy a Salzkammergut nagy tavai mellett Bad Ischl–Bad Mitterndorf–Stiriate (Liezen) vonalon érte el az Enns völgyét, vagy a Salzach mentén délre haladva Bischofshofennél tért át az Enns völgyébe, és jutott el Liezenig, majd onnan tovább a Selz és a Liesing völgyében haladva St. Michaelnél érte el a Murát, amelynek völgyében Flavia Solvaig (Grazig) jutott, hogy onnan tovább vagy a Rába és a Zala völgyein keresztül, vagy egy kis kerülővel dél felé a Mura mentén Mosaburgig érjen.⁵⁹

A *Conversió*ban és a 860-as, továbbá a 885/890-es oklevelekben felsorolt települések nagy része ennek az útvonalnak az utolsó, Graz után kezdődő szakasza(i) mentén helyezkedhetett el, míg a többi település az Adria-tengerhez (Isztria, Aquileia, Velenca) vezető útvonalra fűződött fel. A Karoling-korban – a régészeti emlékek alapján – kevésbé kihasználtak látszanak a távolsági kereskedelem Kárpát-medencét érintő főútjai, a Borostyánkőút és az Adria–Aquincum–Kijev útvonal, bár a délről és nyugatról érkező kereskedők számára bizonyosan megbízható megállóhely és tranzitállomás volt Mosaburg.

BIBLIOGRÁFIA

- BOGYAY (1948/1989) – BOGYAY Tamás: Megjegyzések Mosapurc–Zalavár kérdéséhez és a pannóniai kontinuitás-kutatás módszertanához, *Századok*, 123(1989), 489–493.
- BOGYAY (1952) – Tamás BOGYAY: Izkopavanja z Zalavaru in njihova zgodovinska razlaga, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 2(1952) 211–248.
- BOGYAY (1955) – Thomas von BOGYAY: Mosapurc und Zalavár. Eine Auswertung der archäologischen Funde und schriftlichen Quellen, *Südost-Forschungen*, 14(1955), 349–405.
- BOGYAY (1957) – Thomas von BOGYAY: Zum Problem der Flechtwerksteine, in *Karolingische und ottonische Kunst: Werden, Wesen, Wirkung*. Hrsg. HERMANN Schnitzler Wiesbaden, Franz Steiner, 1957, 262–276. (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, III).
- BOGYAY (1960) – Thomas von BOGYAY: Die Kirchenorte der *Conversio Bagoariorum et Carantanorum*. Methoden und Möglichkeiten ihrer Lokalisierung, *Südost-Forschungen*, 19(1960), 52–70.

⁵⁷ REUTTER (1911), 24–26.

⁵⁸ A „fehér arany” előfordulási helyeiről és az alpesi útvonalat kirajzoló kora középkori lelőhelyekről lásd BREIBERT (2008), 7–21, kül. 13–15, Abb. 3–4.

⁵⁹ Az Alpok vidékének a római kor után tovább használt útjairól lásd NOWOTNY (2005), 178–179.

- BOGYAY (1966) – Thomas von BOGYAY: Kontinuitätsprobleme im karolingischen Unterpannonien. Methodios' Wirken in Mosapurg im Lichte der Quellen und Funde, in *Das östliche Mitteleuropa in Geschichte und Gegenwart*. Acta Congressus historiae Slavicae Salisburgensis in memoriam SS. Cyrilli et Methodii anno 1963 celebrati, hrsg. von Franz ZAGIBA, Wiesbaden, Harrassowitz, 1966, 62–68. (Institutum Slavicum Salisburgo-Ratisbonense. Annales, I, 2).
- BOGYAY (1986) – Thomas von BOGYAY: Die Salzburger Mission in Pannonien aus der Sicht der Archäologie und der Namenkunde, *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 126(1986) (*Salzburg und die Slawenmission*. Zum 1100. Todestag des hl. Methodius. Beiträge des internationalen Symposions vom 20. bis 22. September 1985 in Salzburg), 273–290.
- BOGYAY (1989) – BOGYAY Tamás: Megjegyzések Mosapurg-Zalavár kérdéséhez és a pannóniai kontinuitás-kutatás módszertanához, *Századok*, 123(1989), 489–493.
- BOGYAY (1992) – BOGYAY Tamás: Történeti forrás- és művészettörténeti stíluskritika Zalavár körül (Megjegyzések Tóth Sándor „A keszthelyi Balatoni Múzeum középkori kőtára” című tanulmányához), *Zalai Múzeum*, 4(1992), 169–177.
- BREIBERT (2008) – BREIBERT, Wolfgang: Grafunde aus Krungl in der Steiermark. Neues zu einem altbekannten frühmittelalterlichen Gräberfeld, in *Frühmittelalterarchäologie in der Steiermark. Beiträge eines Fachgesprächs anlässlich des 65. Geburtstag von Diether Kramer*. Schild von Steier, Beiheft 4(2008), 7–21.
- CIBULKA (1933) – CIBULKA, Josef: Privina a jeho kostel v Nitře, in Jan STANISLAV (szerk.): *Riša ve'komoravská. Sborník vědeckých prac* ed. Jan STANISLAV, Praha, L. Mazáč, 1933, 31–54.
- Cs. Sós (1969) – Ágnes Cs. Sós: Berichte über die Ergebnisse der Ausgrabungen von Zalavár-Récéskút in den Jahren 1961–1963, *Acta Archaeologica Hungarica*, 21(1969), 51–103.
- Cs. Sós (1973) – Ágnes Cs. Sós: *Die slawische Bevölkerung Westungarns im 9. Jahrhundert*, München, Veröffentlichungen der Kommission zur Archäologischen Erforschung des Spätrömischen Raetien der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1973 (Münchner Beiträge, 22).
- Cs. Sós (1976) – Cs. Sós Ágnes: Megjegyzések a zalavári ásatások jelentőségéről és problematikájáról, *Zalai Gyűjtemény*, 6(1976), 105–140.
- Cs. Sós (1994) – Cs. Sós Ágnes: Zalavár az újabb ásatások tükrében, in *Honfoglalás és régészet*, főszerk. GYÖRFFY György, szerk. KOVÁCS László, Budapest, Balassi, 1994, 85–90.
- DANNHEIMER (2003) – Hermann DANNHEIMER: *Sandau. Archäologie im Areal eines altbayerischen Klosters des frühen Mittelalters*, München, Beck, 2003 (Münchner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte, 55).
- DERCSÉNYI (1948) – Dezső DERCSÉNYI: L'église de Pribina à Zalavár, *Études Slaves et Roumaines*, I(1948), 85–100.
- GINHART (1942) – Karl GINHART: Die karolingischen Flechtwerksteine in Kärnten, *Carinthia*, I, 132(1942), 112–167.
- GINHART (1954) – Karl GINHART: Karolingische und frühromanische Werkstücke in Kärnten, *Carinthia*, I, 144(1954), 205–243.
- JACOBSEN (1999) – Werner JACOBSEN: Die Renaissance der frühchristlichen Architektur in der Karolingerzeit, in Christoph STIEGMANN–Matthias WEMHOFF (hgg.): *799. Kunst und Kultur der Karolingerzeit*. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn (Beiträge zum Katalog der Ausstellung Paderborn 1999, III), Hrsg. Christoph STIEGMANN–Matthias WEMHOFF, Mainz, Zabern, 1999, 623–642.
- JOHANNSON-MEERY (1993) – Barbara JOHANNSON-MEERY: *Karolingerzeitliche Flechtwerksteine aus dem Herzogtum Baiern und aus Bayerisch-Schwaben*, Kallmünz, Lassleben, 1993 (Kataloge der Prähistorischen Staatssammlung, 27).
- KARAMAN (1954) – Ljubo KARAMAN: A propos de l'église de Pribina à Blatnigrad-ville de Balaton, *Archaeologia lugoslavica*, 1 (1954), 91–96.
- KARPF (2001) – Kurt KARPFF: *Frühmittelalterliche Flechtwerksteine in Karantanien*, Innsbruck, Universitätsverlag Wagner, 2001 (Monographien zur Frühgeschichte und Mittelalterarchäologie, 8).
- KISS (1997) – Kiss Lajos: Pannonia helyneveinek kontinuitása, in *Honfoglalás és nyelvészet*, szerk. KOVÁCS László–VESZPRÉMY László, Budapest, Balassi, 1997, 187–197 (A honfoglalásról sok szemmel, 3).
- KOS (1936) – Milko KOS: *Conversio Bagoariorum et Carantanorum*. Razprave znanstvenega društva v Ljubljani 11, Ljubljana, 1936 (Historični odsek, 3).
- MARUŠIĆ (1977/1978) – Branko MARUŠIĆ: Il gruppo istriano dei monumenti di architettura sacra con abside inscritta, *Atti del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno*, 8(1977–1978), 41–185.
- MORDOVIN (2011) – Maxim MORDOVIN: Zalavár-Récéskút. A 9–11. századi kontinuitás kérdései, in KOLOZSI Barbara–SZILÁGYI Krisztián Antal (szerk.): *Sötét idők falvai. 8–11. századi települések a Kárpát-medencében*, szerk. KOLOZSI Barbara–SZILÁGYI Krisztián Antal, Debrecen, Déri Múzeum, 2011, 163–192 (Déri Múzeum Régészeti Tára, I).
- NOWOTNY (2005) – Elisabeth NOWOTNY: Das frühmittelalterliche Gräberfeld von Hohenberg, Steiermark, *Archaeologia Austriaca*, 89(2005), 178–179.
- PERONI (1976) – Adriano PERONI: Per la tipologia architettonica dell'età carolingia nell'area Lombarda, in *Roma e l'età Carolingia*. Atti della giornate di studio 3-8 maggio 1976 a cura dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma, Roma, 1976, 87–101.
- POSCH (1961) – Fritz POSCH: Zur Lokalisierung des in der Urkunde von 860 genannten Salzburger Besitzes, *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 101(1961), 243–260.
- RADNÓTI (1948) – Aladár RADNÓTI: Une église du haut moyen âge à Zalavár, *Études Slaves et Roumaines*, I(1948), 21–30.

- REUTTER (1911) – Hans REUTTER: Ein fränkisches Grenz- und Siedlungssystem in den karolingischen Südostmarken, *Jahrbuch der Landeskunde von Niederösterreich*, 10(1911), 1–108.
- RITOÓK (2002) – RITOÓK Ágnes: Zalavári leletek, in: PINTÉR János: *A 200 éves Magyar Nemzeti Múzeum Gyűjteményei*, szerk. PINTÉR János, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2002, 93–99.
- SENNHAUSER (2003) – Hans Rudolf SENNHAUSER: Frühchristliche und frühmittelalterliche kirchliche Bauten in der Diözese Chur und in den nördlich und südlich angrenzenden Landschaften, in *Frühe Kirchen im östlichen Alpengebiet. Von der Spätantike bis in ottonische Zeit*, Hrsg. Uö, I, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2003, 9–222 Philosophisch-historische Klasse Abhandlungen. Neue Folge Heft, 123).
- SÓS-BÖKÖNYI (1963) – Ágnes SÓS-Sándor BÖKÖNYI: Die Ausgrabungen Géza Fehérs in Zalavár, *Archaeologica Hungarica*, 41(1963).
- STEIMANN-BRODTBECK (1939) – Susanne STEIMANN-BRODTBECK: Herkunft und Verbreitung des Dreiapsidenchores. Untersuchungen im Hinblick auf die karolingischen Saalkirchen Graubündens, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 1(1939), 65–95.
- SZAKÁCS (2009) – Béla Zsolt SZAKÁCS: The Ambulatory of Zalavár, *Hortus Artium Medievalium*, 15(2009), 161–170.
- SZÓKE (1976) – SZÓKE Béla Miklós: Zalavár, *Zalai Gyűjtemény* 6(1976), 69–103.
- SZÓKE (1998) – SZÓKE Béla Miklós: A korai középkor hagyatéka a Dunántúlon, *Ars Hungarica* 26(1998), 257–319.
- SZÓKE (2001) – SZÓKE Béla Miklós: Mosaburg/Zalavár a Karoling-korban in: TAKÁCS Imre (szerk.): *Paradisum plantavit. Bencés monostorok a középkori Magyarországon. Pannonhalma*, szerk. TAKÁCS Imre, Pannonhalma, Pannonhalmi Bencés Főapátság, 2001, 21–34.
- SZÓKE (2009) – Béla Miklós SZÓKE: Karolingische Kirchenorganisation in Pannonien, in Uta von FREEDEN–Herwig FRIESINGER–Egon WAMERS (hrsg.): *Glaube, Kult und Herrschaft. Phänomene des Religiösen im 1. Jahrtausend n. Chr. in Mittel- und Nordeuropa*. Akten des 59. Internationalen Sachsen-symposiums und der Grudprobleme der frühgeschichtlichen Entwicklung im Mitteldonaum. Römisch-Germanische Kommission, Frankfurt a. M. Eurasien-Abteilung, Berlin des Deutschen Archäologischen Instituts, Kolloquien zur Vor- und Frühgeschichte Bd. 12, Hrsg. Uta von FREEDEN–Herwig FRIESINGER–Egon WAMERS, Bonn, k. n., 2009, 395–416.
- SZÓKE (2010) – Béla Miklós SZÓKE: Mosaburg/Zalavár und Pannonien in der Karolingerzeit, *Antaeus*, 31–32(2010), 9–52.
- TÓTH E. (1999) – TÓTH Endre: Szent Adorján és Zalavár, *Századok*, 133(1999), 11–24.
- TÓTH E. (1999/2000) – Endre TÓTH: Mosaburg und Moosburg, *Acta Archaeologica Hungarica*, 51(1999/2000), 439–456.
- TÓTH S. (1974) – TÓTH Sándor: Régészet, műemlékvédelem, történelem, *Építés – Építészettudomány*, 5(1974), 617–630.
- TÓTH S. (1990) – TÓTH Sándor: A keszthelyi Balatoni Múzeum középkori kőtára, *Zalai Múzeum*, 2(1990), 147–187.
- VÁCZY (1938) – VÁCZY Péter: Magyarország kereszténysége a honfoglalás korában, in SERÉDI Jusztinián (szerk.): *Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulóján*, a Magyar Tudományos Akadémia felkérésére szerk. SERÉDI Jusztinián, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1938, 215–265 (reprint: Budapest, Szent István Társulat, 1988, 89–139).
- VÉKONY (1981) – VÉKONY Gábor: Das nordwestliche Transdanubien im 9. Jahrhundert und die „Ungariorum Marcha“, *Savaria*, 15(1981), 215–229.
- VÉKONY (1997) – VÉKONY Gábor: A Kárpát-medence népi-politikai viszonyai a IX. században, *Életünk*, 35(1997), 1145–1170.
- WILL (2005) – Madeleine WILL: *Die ehemalige Abteikirche St. Peter zu Metz und ihre frühmittelalterlichen Schrankenelemente*, Bonn, Institut für Vor- und Frühgeschichtliche Archäologie der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, 2005 (Bonner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichtlichen Archäologie, 3).
- WOLFRAM (1987) – Herwig WOLFRAM: *Die Geburt Mitteleuropas. Geschichte Österreichs vor seiner Entstehung 378–907*, Wien–Berlin, Siedler Verlag, 1987.
- WOLFRAM (1995) – Herwig WOLFRAM: *Grenzen und Räume. Geschichte Österreichs vor seiner Entstehung*, in Uö (hrsg.): *Österreichische Geschichte, 378–907*, Hrsg. Uö, Wien, Ueberreuter, 1995 (Österreichische Geschichte, 1).
- WOLFRAM (1996) – Herwig WOLFRAM: *Salzburg, Bayern, Österreich. Die Conversio Bagoariorum et Carantanorum und die Quellen ihrer Zeit*, Wien–München, R. Oldenbourg Verlag, 1996 (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband, 31).

Béla Miklós Szőke:

Thomas von Boggyay and Mosaburg/Zalavár of the Carolingian Age

Since 1946-47, when the remains of a church from the Carolingian Age surfaced, Thomas von Boggyay paid close attention to the excavations at Zalavár (which were progressing more or less according to plan), offering his comments and assessing the findings. He was especially engaged with three issues, to which he would return again and again: 1) Assessing the church discovered at Zalavár-Récéskút with respect to the history of architecture and ecclesiastical history and identifying it with one of the churches mentioned in *Mosaburg*, 2) the dating and the interconnections of stone carvings found at Zalavár and 3) the identification of place names with settlements of the present day mentioned in the *Conversio Bagoariorum et Carantanorum*. Recalling the main points of this prominent art historian's analysis (which was published in 1952, but for the most part remains valid to this day), I will summarize the newest findings at Zalavár-Récéskút and the recent results of the excavations carried out at Zalavár-vársziget. On the basis of these findings, the long debate (which now has gone on for almost half a century) regarding the question of which ruins correspond to which of the three churches built in Mosaburg/Zalavár (and mentioned in the *Conversio Bagoariorum et Carantanorum* written in 870) can be resolved, as can the question of where the various buildings were in fact located. Thomas von Boggyay's analysis of the art historical correspondences and the origins and dating of the braided decorations on the stone carvings found at Zalavár has been confirmed by later generations of scholars. More recent excavations, which have uncovered remains such as the etched braided motif on bricks found in the graves of a cemetery next to the church of Saint Adrian, have corroborated the conclusion according to which the carvings date from the Carolingian Age. Finally, I discuss Thomas von Boggyay's endeavours to identify settlement names on the basis of the history of the area, although his conclusions do not seem to have been verified yet by archaeological research. Instead of concrete identifications, I would suggest the reconstruction and archaeological investigation of the network of settlements of the Carolingian Age, which was adjusted to the Roman system of roads in use until the Middle Ages.

Keywords: Carolingian Age, Zalavár-Récéskút, Zalavár-Vársziget, Church of St. Adrian, Church of St. John the Baptist, braided stone carvings, historical continuity of place-names.

Havasi Krisztina

Árpád-kori építészeti emlékek kutatása az 1930–1940-es években

*Bogyay Tamás és Csemegi József munkássága
levelezésük (1939–1950) tükrében I.*

A kezdetek

Bogyay Tamás (1909–1994) hagyatéka¹ kutatói munkásságának dokumentumai mellett számos középkori magyarországi – döntő részt Árpád-kori – emlékre és azok kutatásának történetére vonatkozó forrásanyagot foglal magába. Ezekon keresztül a középkorral foglalkozó magyar művészettörténet-írás egyes korszakaihoz (különösen a II. világháborút megelőző, valamint az azt követő szűk két évtized időszakához) is közelebb kerülhetünk. A hagyatéék egyik izgalmas szegmensét a javarészt Münchenben fennmaradt, Bogyay által még életében rendezett, kiterjedt levelezésének művészettörténeti vonatkozású kötegei jelentik. Tudománytörténeti szempontból ezek közül is kiemelkedő a Csemegi Józseffel (1909–1963), Entz Gézával (1913–1993), utóbb Dercsényi Dezsővel (1910–1987) és Deér Józseffel (1905–1972) folytatott levelezés. A jelen dolgozat a Csemegi Józseffel levelek útján folytatott termékeny diskurzust, annak is korai, Bogyay Tamásnak a Zalai Tanfelügyelőségen eltöltött éveitől, 1939-ből fennmaradt lapjait közli.

Főként ezt a levelezést, valamint Bogyay háború vége előtti években írott tanulmányait egészíti ki az a forrásértékű fényképgyűjtemény, amelynek felvételeit az 1930-as évek közepétől ő maga készítette „egy régimódi 6x9-es lemezes fényképezőgéppel”²; addig részben felfedezésre váró középkori műemlékekről, Árpád-kori épületekről, múzeumi raktárak mélyén, másodlagos helyeken beépítve, illetve szabad ég alatt hanyódó kőfaragványokról, valamint külföldi tanulmányúttal egyes állomásairól. A középkoriak mellett éppúgy lencsevégre kapott értékes barokk alkotásokat, berendezési tárgyakat (pl. Szentgotthárd, Sümeg), mint provinciális római sírkövek sorát (Szombathelyen), vagy a népi építészet már akkor is eltűnőfélben lévő emlékeit (pl. Nagykapornakon). Miként levelezéséből is kiderül, e fényképfelvételek a tudományos, szakmai eszmecserének is fontos részét képezték. Tudunk Bogyay által Csemeginek megküldött (Bogyay gyűjteményéből esetenként azóta is hiányzó jáki, szombathelyi, zalai) felvételekről, és viszont: Bogyay hagyatékában is találhatók olyanok, amelyeket minden bizonnyal Csemegi készített s küldött meg barátjának (pl. a tarnaszentmáriai templom részleteiről, a Halászbástya Lapidáriumában kiállított 12–13. századi [ó]budai kőfaragványokról, vagy az egri ásatásokon előkerült, mára rég elkallódott

*Havasi Krisztina, művészettörténész,
tudományos segédmunkatárs,
MTA BTK Művészettörténeti Intézet.
Fő kutatási területe a romanika és
az Árpád-kor művészete.
E-mail: havasi@arthist.mta.hu*

*Krisztina Havasi, art historian, junior
research fellow, Research Centre for
the Humanities, Hungarian Academy
of Sciences, Institute of Art History.
Primary areas of research: art of the
Romanesque and Arpadian Age.
E-mail: havasi@arthist.mta.hu*

¹ Hagyatékát a 2009 nyarán Münchenből Regensburgba költözött Münchener Magyar Intézet/Ungarisches Institut (UIM), valamint az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpontjának Művészettörténeti Intézete (MTA BTK MI) őrzi.

² BOGYAY (1992), 169.

kora gótikus töredékekről). Entz Géza révén gyulafehérvári vonatkozású (így az akkoriban a 12–13. századi székesegyház egy meg nem valósult portáljához utalt normann pálcátagos töredékeket ábrázoló) képek kerültek Bogyayhoz. Bogyay korai építészettörténeti vonatkozású tanulmányainak képanyagát is döntő részt gyűjteményének felvételei szolgáltatták, illetve kollégák közleményeiben is gyakorta felfedezhetők fotói, így például jáki, bodrogonostorszegi faragványokról készítették (1–4 kép).³ Bogyay e több száz, fekete-fehér pozitívból, negatívból és üvegnegatívból álló gyűjteménye szerencsés módon túlélte Budapest ostromát, és még szerencsésebb módon a háború vége után testvére, Bogyay Attila közreműködése révén sértetlenül visszakerült kénytelen-kelletlen Bajorországban ragadt gazdjához. Mindezek elsősorban a II. világháború kitörését megelőző évek, valamint a háború utáni évtized magyarországi középkorkutatásának, ezen belül is különösen az Árpád-korral foglalkozó egykorú művészettörténet-írás tudománytörténetének vázlatához nyújtanak számos adalékot, továbbá a középkori magyarországi művészet számos, főként építészeti emlékére, azok korabeli megítélésére, állapotára nézve forrásértékűek.⁴ E háború előtti

³ I. Többek között a jáki nyugati portál szombathelyi kőtarban fellelt eredeti, márványból faragott timpanonjának töredékei szintén Bogyay felvétele nyomán váltak közzinccsé: BOGYAY (1943a), 62–64, 1. kép; a Szombathelyen őrzött jáki töredékekhez további példa: HOEFELMAYR (1953), 312–313. Fig. 95–96. Az itt is közölt felvételen (2 kép) a „jáki” déli gádorablakokhoz utalható harkolt fonatdíszes kerettöredék alatt egy minden bizonnyal római kori, korinthuszi típusú oszlopfő látható (mely napjainkban a Szombathelyi Múzeum római Lapidáriumában van kiállítva, ltsz. 67.10.157.) Ezen oszlopfővel megegyező alakítású – sárgás márványból készült – darab szenteltvíztartóvá átfaragva a 18. század végén épült pornóapáti plébániatemplomban található. Vö. LAHU 6, 156–157. o., 607–610. kép, kül. 607., 609. kép. Ezt a szenteltvíztartóvá átfaragott fejezetet azonban a kutatás a 13. század eleji pornói apátsági templom emlékének tekinti, jóllehet stílusában és anyaghasználatában is „kilóg” a spirálisan vezetett szalaggal díszített, alakításuk és motívumaik analógiái (pl. Regensburg, Schottenportal; Freising, dóm, nyugati kapu; Millstatt, nyugati kapu és előcsarnok) nyomán a 13. század elejénél valamivel korábbi keltezés is megengedő pornói lábazattöredékek sorából. Pornóapátihoz és a vonatkozó faragványokhoz lásd LAHU 6, 145–162 (ZSÁMBÉKY Monika–P. HAJMÁSI Erika). Bizonyos, hogy a Bogyay által a jáki keretkő „indításaként” fotózott oszlopfőt (bár könnyen lehetséges, hogy fényképi társításuk merő véletlen) az 1930-as években a szombathelyi raktárban jáki kövekkel együtt őrizték, de eredete – leltár híján több más „jáki” kövel együtt – már akkor bizonytalan volt (lásd Bogyay Tamás és Csemegi József levélváltása 1939-ből – a továbbiakban: Függelék –, 3. levél). A pornói szenteltvíztartó és a „szombathely–jáki” oszlopfők eredete azonban Szombathely környéki római szórványdarabként elég kalandos lehet, hisz az egykori Savaria vonzáskörzetének építkezéseinek nemcsak a középkorban, hanem a későbbi századokban is (többek között Jákon a 13. században) nagy mennyiségben használtak fel római maradványokból elhurcolt köveket, tegulákat építőanyagként. Mindazonáltal a múzeumba a 19. század végén, 20. század elején bekerült különböző korú kőfaragványok provenienciadatai számos esetben homályosak, így a kérdést további kutatások árnyalhatják.

II. A Bogyay-hagyatékban fellelhető bodrogonostorszegi faragványok felvételének közlése: CSEMEGI (1958), XLVIII. tábla. A délvideki Monostorszeg területén előkerült faragványokról az 1900-as évek elején Gubitza Kálmán tudósított, aki a hajdani bodrogonostorszegi kolostor területén ásatásokat is folytatott. Gubitza kutatásai során, illetve a környékről más úton előkerült 11. századi kőfaragványok a Bács-Bodrogonostorszegi Történeti Társulat múzeumába, a későbbi Zombori Múzeumba kerültek; minden jel szerint itt készült róluk a Bogyay hagyatékában lévő fényképsorozat, vélhetően valamikor 1942–1943 táján. (Bodrogonostorszegi köveket egy 1942-es publikációjában említ BOGYAY [1942a], 10.) Bogyay felvételei a faragványokat még a Gubitza által közölt hiánytalan formájukban örökítették meg. A II. világháború alatt a múzeum megszűnt, a faragványok hollétéről a magyar kutatás hosszú ideig nem tudott semmit – DERCSÉNYI (1937a), 10. és 26. jegyzet –, amikor viszont ismét felbukkantak, az eredetileg közöltekhez képest – GUBITZA (1916), 59, 4. kép – a vállkő komoly sérüléssel, a szalagfonatos töredékek sora – GUBITZA (1911), 377 – pedig hiányosan került elő. Vö. TÓTH S. (2000), 436, 445, 11. jegyzet. Ezért is fontos dokumentumok a Bogyay-féle fényképek, mert bizonyos, hogy közvetlenül a múzeum megszűnése előtti években (1942–1943 táján) e faragványok még sértetlenek voltak, a vállkő eredeti állapotáról pedig lényegében ez az egyetlen ismert fényképfelvétel.

⁴ A fényképhagyaték feldolgozása az Ungarisches Instituttal együttműködésben az MTA BTK MI-ben jelenleg is folyamatban van, az anyag meghatározása, digitalizálása mellett részletes katalógus készül. Párhuzamosan folyik a fent említett művészettörténetekkel folytatott levelezés feldolgozása. Remélhetőleg mind a levelezés, mind a fényképhagyaték közreadása mielőbb sor kerülhet.



1. kép. A jáki bencés apátsági templom főapszísáról való koronapárkány darabja Szombathelyen a Vasvármegyei múzeum raktárában, Bogyay Tamás felvétele 1939 körül (UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay).



2. kép. Kőtári kompozíció Szombathelyről, a Vasvármegyei Múzeumból: római kori (?) oszlopő és a jáki déli gádorablakokhoz utalható kerettöredék összeállítása. Bogyay Tamás felvétele 1939 (UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay).



3. kép. Vállkő Bodrogmonostorszelegről a Zombori Múzeumban, Bogyay Tamás felvétele, 1942–1943 körül? (UIM Bibl. SoSa, NI. Bogyay)



4. kép. Szalagfonatos faragványtöredékek Bodrogmonostorszelegről a Zombori Múzeumban, Bogyay Tamás felvétele, 1942–1943 körül? (UIM Bibl. SoSa, NI. Bogyay)

években meginduló, szakmai lelkesedéstől átitatott baráti levelezés későbbi folytatása – mind Csemegi, mind mások esetében – ugyanakkor rendkívül személyes hangvételű és tanulságos tükre a háborút túlélő, az azt követő éveket és a tudományos, intézményi „újjászerveződést” átélő magyar értelmiségről, ami azonban már egy következő történet...

Az 1930-as évek végén, 1940-es évek elején a magyarországi romanika és az Árpád-kor művészetét tárgyaló, a későbbi kutatógenerációkon át napjainkig ható, sokat boncolt alapvető művek születtek meg. Gondoljunk csak Hekler Antal (1882–1940) összefoglalásának (Ungarische Kunstgeschichte...) első fejezeteire, vagy különösen a Gerevich Tibor (1882–1954) nevével fémjelzett monumentális opusra a magyarországi romanikáról s az ebből kinövő, vagy ezt megelőlegező egykorú tanulmányokra többek között Gerevich Tibor, Dercsényi Dezső, Horváth Henrik és mások tollából.⁵ A Műemlékek Országos Bizottságának égisze alatt javában folytak az Árpád-kori királyi központok – esztergomi királyi palota, székesfehérvári Szűz Mária-prépostság – emlékanyagának döntő részét felszínre hozó feltárások,⁶ és számos középkori magyarországi



5. kép. Bogay Tamás a margitszigeti domonkos kolostor romjainál 1940 körül (UIM Bibl., Sosa, NI. Bogay).



6. kép. Csemegi József 1960 körül (ZÁDOR I., 100. o. nyomán)

műemlék felmérése, dokumentálása, helyreállítása volt napirenden.⁷ Az egyetemi katedrákról pedig más-más megközelítésben – Gerevich Tibortól és Hekler Antaltól, illetve a Műegyetemen Csányi Károlytól (1873–1954) lehetett a középkori „magyar” és egyetemes művészetnek azon korszakába is betekintést nyerni, amelynek oktatása napjaink egyetemén lassan eltűnni látszik. Bogay és Csemegi pályája is ebben a közegben indult. A leveleikben tetten érhető gondolatok, a sorokon és fényképeken keresztül feltáruló nézőpontok, a bennük megragadott pillanatok, állapotok egyrészt magukhoz az emlékekhez visznek közelebb, másrészt a későbbi tézisek megszületéséhez vezető munkafolyamatokba s e korszak kutatásának könyvek, tanulmányok lapjai mögött rejlő berkeibe engednek betekintést.

Bogay Tamást a vele egyidős, szintén 1909-es születésű Csemegi Józsefhez fiatalkori, egyetemi barátság fűzte (5–6 kép). Mindez az egyetemen,

⁵ GEREVICH (1938), és egyebek mellett HORVÁTH (1935); DERCSÉNYI (1937a); DERCSÉNYI (1937b); DERCSÉNYI (1942).

⁶ DERCSÉNYI (1943); BOGAY (1943a).

⁷ Vö. 95. jegyzet.

a Hekler Antal vezette Művészettörténeti és Klasszika Archaeológiai Tanszék szemináriumain kezdődött. Bogyay itt doktorált 1932-ben figyelemre méltó szempontokat felvető, középkori témából.⁸ A következő két évben fizetés nélküli gyakornok volt a tanszéken Hekler Antal mellett, s időközben a római és a berlini Collegium Hungaricumban töltött el egy-egy ösztöndíjas szemesztert.⁹ Az építészcsaládba született Csemegi¹⁰ a Műegyetem mellett, Möller Istvánnál (1860–1934) és Csányi Károlynál folytatott építészettörténeti tanulmányait kiegészítendő a Tudományegyetemen művészettörténetet és klasszika-archeológiát hallgatott. 1935-ben Bogyay a fővárostól és hivatásától távol, Zalaegerszegen, a tanfelügyelőségen kapott megélhetést jelentő állást; egészen 1939 végéig ott is élt, Budapestre csak ritkán jutott el. Csemegivel levelezésük – hiányosan fennmaradt – korai szakasza ekkor vette kezdetét. 1940-ben Bogyay kinevezést kapott a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumba, ahol 1943-tól testhezálló feladatkörbe osztották be: a műemlékvédelem és a külföldi kiállítások referense lett, s elkövetkezett pályafutásban az a rövidke, 1944 végéig terjedő időszak, amikor szakmai érdeklődése és kenyérkereső munkája közel állt egymáshoz. Ettől kezdve hivatból még többet utazhatott, vidéki ásatások, műemlékfeltárások, helyreállítások helyszíneire,¹¹ múzeumokba, kiállításokra juthatott el, és mindezekről számos tudósítása született.¹² Közülük nem egy módszertani alapvetése s történeti áttekintése miatt is tanulságos, így a tíz év középkori ásatásainak művészettörténeti eredményei felett szemlét tartó 1944-es írása.¹³ Ekkoriban tűnnek fel bibliográfiájában és fényképei között a visszacsatolt területek (Erdély, Délvidék) egyes Árpád-kori emlékeivel foglalkozó írások (Ákos), illetve ezeket megőrkítő fényképfelvételek (3–4 kép).¹⁴

Visszakanyarodva az 1939 körüli időkhöz: a Zalából Budapestre visszatérő Bogyay és Csemegi egyaránt intenzíven bekapcsolódott a Hekler Antal, majd Hekler halála után 1940–1942 között Friedrich Gerke (1900–1966) vezette szemináriumokba (seminarium doctorum). Emellett a Budapestre visszakérülő Bogyay számára 1939–1940 tájától a Műegyetem középkori építészettörténeti tanszéke s annak gyűjteményei, könyvtára – ennek állománya iránt, miként leveleiből is kitűnik, zalai éve alatt is élénken érdeklődött – alapvető háttérrel jelentett a monografikus Ják tanulmányának megírásában és építészettörténeti ismereteinek bővítésében.¹⁵ Csemegitől a középkori épületek helyszíni vizsgálatához, kutatásához szükséges számos gyakorlati praktikába nyert bevezetést (így például az épületek, kőfaragványok felmérésének módszertanába). Erről, valamint a Csemegihez fűződő barátságáról, szakmai kapcsolatáról később így vallott: „...valahogy megéreztem, hogy nekem nagyon jó lesz egy ilyen barát, aki ért a technikai dolgokhoz. Ahogyan engem érdekelt a disszertációból, hogy voltaképpen mi a társadalmi háttér annak, akit ma művésznek nevezünk, de épp úgy érdekelt az, hogy hogyan jön létre az a műalkotás, az az épület, és ezt mi az egyetemen nem tanultuk. [...] Csemegitől tanultam meg fölmérni. Sose tételezd föl, hogy két fal párhuzamos,

⁸ BOGYAY (1932).

⁹ A Bogyay életrajzára és pályaképére vonatkozó irodalmat és forrást lásd e folyóiratszám bevezetőjében.

¹⁰ Édesapja, id. Csemegi József munkásságához lásd FERKAI (2001), 353, Kat. Nr. 359.

¹¹ Egyebek mellett Felsőörs: BOGYAY (1944f) és Székesfehérvár: BOGYAY (1944d), 322–324, ahol a feltárt maradványokról, faragványokról készített fényképfelvételei is fennmaradtak: UIM Bibl, SoSa, NI. BOGYAY, 17/53.

¹² Például az 1942-es műemléki kiállításról lásd BOGYAY (1943a), 61–67.

¹³ BOGYAY (1944c), 488–509.

¹⁴ BOGYAY (1944b), 67–70. Fényképek Erdélyből: Sajóudvarhely, Szilágyosomlyó, Székelyudvarhely, Szászrégen. Délvidékről: Kassa, Zseliz. Délvidékről: Zombori Múzeum, bodrogmonostorszegi töredékek. UIM SoSa, Bibl, NI. BOGYAY, 17/15, 17/35, 17/40–41, 17/54, 17/56, 17/79.

¹⁵ BOGYAY (1944), 103. Ják-monográfiájának születéséről írva: „...rendkívül értékes segítséget [...] a Műegyetem középkori építészeti tanszékén Csányi Károly dr. professzor és Lux Géza adjunktus az anyag feldolgozásában nyújtottak. A műegyetemi középkori tanszék volt a műhely, ahol a gazdag kézikönyvtár, fénykép- és rajzgyűjtemény segítségével az egyes problémák részletes megbeszélését én annak a munkának jelentős része kiérlelődött...” – lásd *Bogyay-interjú*, 268–269.

mert mindig meg kell mérni. Akkor én megtanultam filosz létemre körülbelül azon a színvonalon az építészetkimérési technikát, ahogy a középkori építészek.¹⁶

Csemegi a jelek szerint 1939-ben a Balkánon, Athénban, Görögországban tett tanulmányutát s a kora és középbizánci emlékekről és kőfaragvány-töredékekről – melyek meghatározó élményt jelentettek számára – készült fotói a következő évtizedekben tanulmányainak meghatározó hivatkozási alapjai lettek.¹⁷ Bogyay 1938–1939 folyamán részt vett a Hekler Antal és – az akkoriban a berlini egyetem keresztényrégészeti tanszékét vezető – Friedrich Gerke közötti barátságnak és együttműködésnek köszönhetően szervezett dél-németországi és ausztriai tanulmányi kirándulásokon.¹⁸ 1939 áprilisában egy másik utazás részeként bizonyosan felkereste Salzburgot, Sankt Pölten, Steyrt,¹⁹ de ezt megelőzően – egy 1934-re keltezett, Mödling késő román karnerjének portálját ábrázoló felvétel tanúsága szerint – Bécsben és környékén már többször is járhatott.²⁰ Hekler tanszékének azonban a „keresztényrégész” Friedrich Gerke s a Thesszalonikiben ásató dán Ejnar Dyggve mellett más kapcsolatai is voltak – az 1939-es tanszéki kirándulás müncheni programja is erre vall –, hisz a müncheni egyetemről a politikailag elkötelezett Wilhelm Pinder (1878–1947) hallgatóival szintén ezekben az években látogatott Magyarországra. Hekler kalauzolásával zajlott tanulmányi kirándulásuk egyik állomása bizonyosan Ják volt.²¹ Bogyay számára e tanszéki kirándulások során München (különösen a Bayerisches Nationalmuseum) és Nürnberg gyűjteményei mellett az egyik legnagyobb élményt a bambergi székesegyház megtekintése jelentette, amely a magyarországi késő romanikában – különösen Ják építéstörténetében – játszott közvetítő szerepének kérdése miatt tanulmányai és olvasmányélményei (Richard Hamann) nyomán már ekkoriban komolyan foglalkoztatta.²² A székesegyházat Johann Joseph Morpher helytörténész vezetésével nézték végig, ahol a 13. századi épület nyugati kriptájában a II. Henrik császár (†1024) által 1007-ben alapított székesegyház korai, 11. századi maradványainak feltárása is ekkoriban volt napirenden.²³ Dél-Németország és Ausztria mellett Bogyay 1939 nyarán – ugyanakkor, amikor Csemegi a Balkán felé vette az irányt – Itáliába, Perugiába kapott ösztöndíjat a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumtól, ahol egyebek mellett Észak-Itália olyan városainak emlékeit, gyűjteményeit volt lehetősége végigtanulmányozni, mint Verona, Pavia, Modena, Ferrara, Velence, Ravenna.

Csemegi az 1930-as évek eleje óta terepen mozgott. 1931-ben végzős egyetemistaként a Műemlékek Országos Bizottságánál dolgozó Möller István (1860–1934) egyik legjobb tanítványaként ke-

¹⁶ Bogyay-interjú, 269.

¹⁷ 1939-es balkáni útjához lásd Függelék, 1. és 4. levél. Az még kérdéses, hogy vajon Csemegi utazása összefügg-e az akkoriban Diocletianus császár palotája területén magyar részvétellel meginduló szaloniki ásatásokkal. A thesszaloniki ásatásokhoz vö. 135. jegyzet. Csemegi görögországi útjához és Thesszalonikiben kőfaragványokról készült fényképfelvételeihez, a faragványok értékeléséhez lásd CSEMEGI (1942), 71. „Az 1939. évben megtett görögországi tanulmányutam alkalmával a szaloniki-i Szt. Demeter-templom területén két olyan épülettöredékre bukkantam, melyek a mi honfoglaláskori épületfaragványainkkal feltűnő rokonságot árulnak el.” (A szaloniki Szent Demeter-templom és a veszprémi székesegyház palemmtás párkánytöredékével illusztrálva: 1–2. ábra). Továbbá CSEMEGI (1949), 104, 15. kép.

¹⁸ Függelék, 3–4. levél; Bogyay-Lebensweg, 5; Bogyay-életrajz, 3.

¹⁹ Szüleinek a badacsonyi Pauler-villába címzett képeslapok: UIM Bibl. SoSa, NI. Bogyay, 15, valamint Sankt Pöltenre DONIN (1932) a Bogyay-hagyatékban (MTA BTK MI) fennmaradt példányában olvasható bejegyzés enged következtetni.

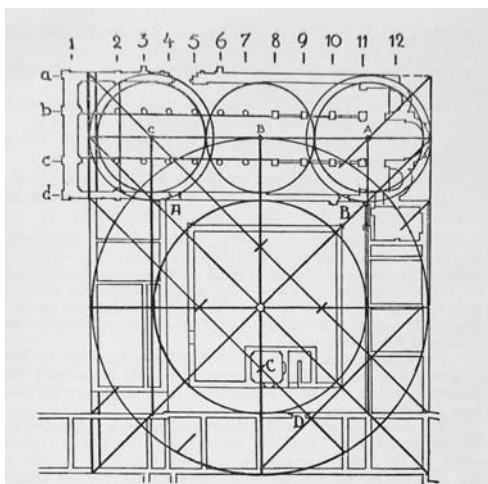
²⁰ Hagyatékának 1945 előtti képeslapjai között további, ám datálatlan régi képeslapok, illetve fényképfelvételek találhatók: Millstattról (kerengő), Gurkról (Hemmagrab), Tullnról (késő román karner), Bécsből a Stephansdomról (Riesentor, timpanon), Seitenstettenből (a bencés apátság román kori részleteiről szentély, pillérek), illetve Salzburgból (Nonnberg, ferences templom).

²¹ Lásd Nagy János főszolgabíró 1943 szeptemberében (!) kelt előszavát: Bogyay (1944a), 5. Wilhelm Pinderről egyebek mellett lásd Marlite Halbertsma: Wilhelm Pinder (1878–1947), in DILLY (1990), 235–247.

²² Bamberg magyarországi, jáki hatásának megítéléséhez: HEKLER (1937), 19–20; GEREVICH (1938), 187–193; BOGYAY (1993).

²³ Erről bővebben Függelék, 4. levél.

rült az egri várbeli székesegyház ásatásaihoz. A középkori székesegyház maradványainak feltárása már az 1920-as évek vége óta zajlott, s ekkoriban rendezte az egri érseki Líceum Múzeumban Szmrecsányi Miklós (1852–1936) az egri és Eger környéki műemlékek középkori faragványtöredékeiből álló Lapidáriumot.²⁴ Csemegi a helyszíni feladatok ellátása mellett az ásatásokon előkerülő épületmaradványok és kőfaragványok felmérése – valamint ez utóbbiak rendszerezése, katalogizálása – mellett²⁵ már 1935-ben építészettörténeti értékelést nyújtott a Hekler szerkesztésében megjelenő *Archaeologiai Értesítő*ben a középkori egri székesegyház 12. századi épületének jelentőségéről.²⁶ A Csemegi által megrajzolt művészettörténeti kép egyik fontos eleme –



7. kép. Regensburg, Szent Jakab-templom és kolostor (Schottenkirche) alaprajza a feltételezett középkori szerkesztési séma és arányrendszerek jelölésével (BUSCH 1932 nyomán).

me – Ipolyi Arnold hét évtizeddel korábban megfogalmazott tézisének nyomdokain²⁷ – a székesegyház „12. századi építőműhelyének” feltevése volt. Ezen építőműhelyt „a skót bencések által életre hívott korai normann formakörrel” jellemezte, működését pedig Eger környékére feltételezett kisugárzásának emlékeivel (Szomolya, Tarnaszentmária) látta igazolva Csemegi.²⁸ Nagyon jó érzékkel értelmezte és elemezte az ásatásokkal felszínre kerülő fal- és alapozásmaradványokat, valamint a bonyolult, öt évszázadot és számos periódust magába foglaló építészettörténeti szituációt. A román kori mellett különösen foglalkoztatta a késő gótikus szentély építészettörténeti elemzése.²⁹ A 12. századi székesegyház „visszaszerkesztésekor” keleti részének csekély maradványai nyomán a „lombard eredetű, háromhajós háromapszisos, kereszthajó nélküli” alaprajzot rekonstruált, a felépítményében viszont az először általa feltételezett keleti toronypárnak döntő szerep jutott. Ez utóbbi az egri elrendezés délnémet párhuzamainak szűk köréhez: a skót bencések építkezéseikhez, a würzburgi, s különösen a regensburgi Sankt Jakob (Schottenkirche) meghatározó előképszerépének feltevéséhez vezette el. Az

egri székesegyházról megrajzolt képe és a keleti tornyos épületről szőtt rekonstrukciói – noha később számos részletükben megkérdőjeleződtek – az alaprajzi típus közvetlen itáliai eredeztetése mellett lándzsát törő Gerevich Tiborral³⁰ szemben fontos hivatkozási alappá váltak az Árpád-kori

²⁴ SZMRECSÁNYI (1932).

²⁵ KÖH Tudományos Irattár, Lux-hagyaték, Szmrecsányi Miklós irattárgyzeke az egri várban folytatott ásatásokról. 63. sz. feljegyzés, 1931. szeptember 18.: „...lfj. Csemegi József azalatt míg a székesegyház köveiről részletrajzokat készített, a köveket rendeltetésük és összetartozásuk szerint a vár kazamatájában heteken át elrendezte testvérem az érsek [SZMRECSÁNYI Lajos] jóvoltából a rezidenciában lakást és ellátást kapott. A kőmaradékok gazdag gyűjteménye ezzel oly tudományos és művészeti értékű rendszerben tanulmányozható, hogy ezzel a vár kazamatáiban a muzeális lapidarium csakugyan valamely intézményes szervezést igényel.”

²⁶ CSEMEGI (1935a), 217–223.

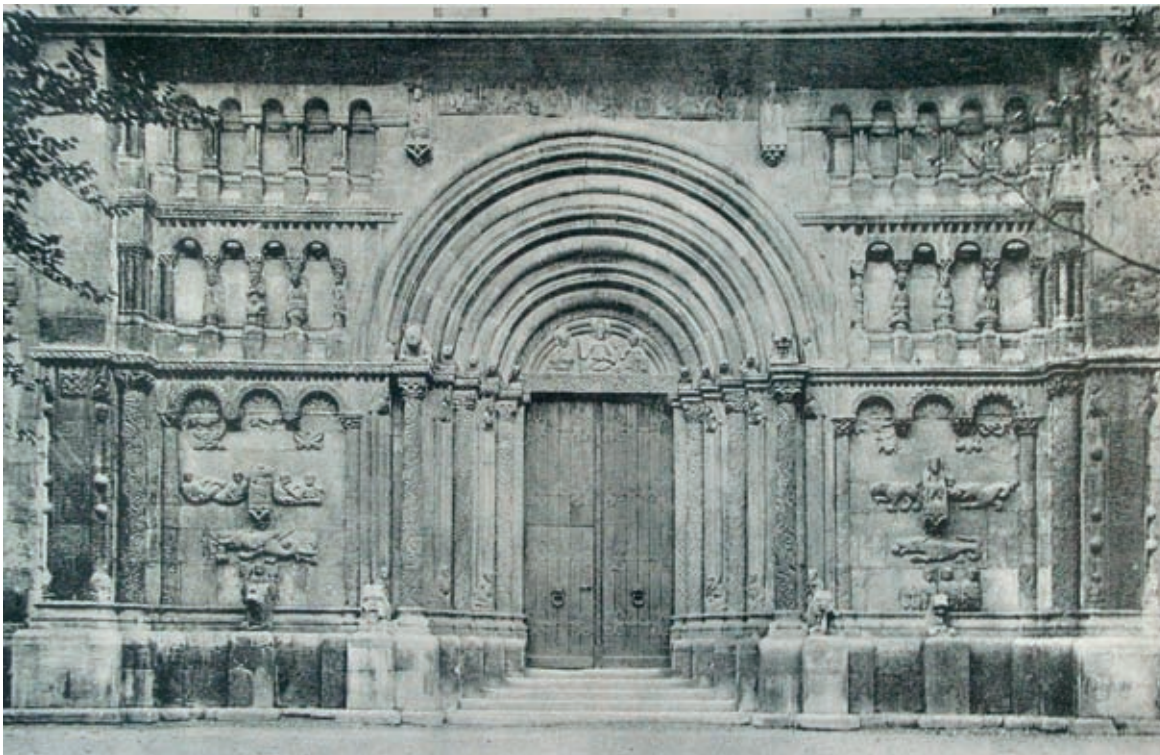
²⁷ IPOLYI (1865), 129–130.

²⁸ A szomolyai kapu keretkövein Magyarország legkorábbi, a 12. század második feléből való normann román díszítését látta CSEMEGI (1935a), 221, 256. kép. Tarnaszentmária esetében az „oszloplábazatok ornamentikái jellegéből” és az alaprajzi típusból következtetett ugyanerre. Tarnaszentmária faragványainak hasonló megítélése a korabeli szakirodalomban másutt is felbukkan: SZÖNYI (1933), 191.; egyelőre még nem dönthető el, hogy az oszlopláb a román stílusnak egy helyi változatát, vagy pedig a skót bencések formavilágát képviseli-e, mint egyesek gondolják” Csemegi álláspontja e tekintetben néhány évvel később gyökeresen megváltozott: CSEMEGI (1941b), 44–46.

²⁹ CSEMEGI (1935b), 3–23.

³⁰ SZAKÁCS (2004), 25–37.

művészetben más irányú, délnémet impulzusokat kutatók számára. Azzal, hogy konkrét emléken, elpusztult román kori székesegyházon keresztül mutatott rá a délnémet területek és főleg a regensburgi Sankt Jakob (Schottenkirche) építészetének (7-8 kép) jelentőségére, újat hozott, de e tekintetben sem lépett teljesen járatlan utakra. A lombard eredetű, de hazánkban délnémet köz-



8. kép. Regensburg, Szent Jakab-templom északi kapuja az ún. Schottentor (FASTENAU 1916 nyomán).

vetítéssel megjelenő alaprajzi típusok elterjedésének általánosság szintjénél mélyebbre nem igen nyúló tézise mellett e területek hatását különösen az épületszobrászat tekintetében Éber László hangsúlyozta – ő a gyulafehérvári székesegyház fejedelmi kapujának timpanondomborműve kapcsán tulajdonított döntő jelentőséget a regensburgi Sankt Jakob északi kapujának, az akkoriban 1180–1190 körülre helyezett Schottenportálnak.³¹ Mindezek az 1930-as évek folyamán Hekler egyetemi tanításában is megfogalmazódtak.³²

1934-ben, Möller halála után a MOB részéről az egri székesegyház-feltárások felügyeletét átvevő Lux Kálmánnal mutatkozó feszültségek miatt Csemegi távozott Egerből. Helyszíni munkái sajnos félbeszakadtak, s ezzel, mint utólag már jól látszik, elúszott az akkori székesegyház-ásatások tudományos feldolgozásának esélye is.³³ Kisebb adalékoktól eltekintve soha nem készült el az előkerült maradványokat kiértékelő építészettörténeti összefoglalás, az általa rendezett kőtár anyaga feledésbe merült, dokumentációjának java elkallódott. Azonban ugyanakkor, amikor (és

³¹ ÉBER (1922), 131–132.

³² HEKLER (1937), *Romanische und Frühgotische Kunst der Arpadenzeit (1000–1301)*, kül. 9–12, 26. Hekler és Éber elképzeléseinek elutasításához lásd GEREVICH (1938), 182–183.

³³ KÖH Kézirattár, 1681/9. Szmracsányi Miklós 1935. szeptember 18-án kelt levele Lux Kálmánhoz.

amit) Eger vesztett, azzal Buda középkori emlékei nyertek. Miután Csemegi 1934–1935-ben Egerből távozni kényszerült, bekapcsolódott a Székesfőváros Régészeti- és Ásatási Intézete által 1934 őszén megkezdett óbudai, Kálvin utcai ásatásokba, ahol a 11. századi alapítású óbudai Szent Péter-prépostság maradványait sejtette a korábbi kutatás.³⁴ Csemegi az ásatások nyomán újrarajzolta az Árpád-kori Óbuda topográfiáját, a korábban a Szent Péter-prépostság épületeként meghatározott Kálvin utcai maradványok királyi, királynéi várként való, ma is érvényes azonosításának kidolgozásához járult hozzá. Ugyanakkor Óbudán a Fő téri fragmentumokban a prépostság maradványait látta, az ott előkerült, vélhetően római kori vakrácsos töredék geometrikus díszítményén polemizálva kizárta annak „normann” eredetét, s a Képes Krónika görög mesterekre („magistri lapicide de Graecia ducti erant”)³⁵ vonatkozó, István király (1000–1038) korába vetített passzusával is támogatott, „bizáncias” stílusú épületre gondolt.³⁶ Óbuda mellett az 1930-as évek közepén kezdett foglalkozni a budai Nagyboldogasszony-templom középkori építéstörténetével, amely téma később doktori disszertációjává és épületmonográfiává kerekedett.³⁷ Első írása e témában a Schulek Frigyes által (1874–1896) helyreállított Nagyboldogasszony-templom délkeleti kapujának eredeti – akkoriban az Epreskertben és a Halászbástya Lapidáriumában fellelhető – maradványait elemezte.³⁸ A portálarchitektúra mintaképét a regensburgi Sankt Emmeram déli, kerengőből nyíló kapujában találta meg. A budai portál „mesterének” művészettörténeti helyét és jelentőségét abban látta, hogy a 13. századi magyarországi késő román „portálépítéset” addigi eredményeit összegezve magáévá tette „a regensburgi portál alkotójának felismerését, miszerint a cisztercita gótika és az ugyancsak elvont szellemű normann építészeti-ornamentika azonos szellemiségében még eddig ki nem aknázott művészi lehetőségek rejlenek.”³⁹ Azaz társította az áttört normann pálcadíszes tagozatokat a kora gótikus formákkal. Mindezt a korszak hazai művészetének kontextusában az óbudai királyi palota, a pilisszentkereszti ciszterci apátság, a kalocsai székesegyház kora gótikus fragmentumainak, a pannonhalmi Porta speciosa, valamint Zsámbék, Ócsa, Bélapátfalva emlékanyagának bevonásával elemezte. Lényegében szemlét tartott a magyarországi kora gótika akkor ismert emlékeiről, és a 13. század első felének hazai építészetében egy meghatározó, ciszterciekkel is összefüggésbe hozott francia eredetű, „burgundi kora gót” stílusréteget mutatott ki⁴⁰ – s tette mindezt 1937-ben.

Elemzése alapvetően az archív képi forrásokra, a maradványok analízáló felmérésére és leírására s ezeken keresztül megmaradt töredékek (egymással és épülettel való) összefüggésének tanulmányozásra épült. Az alaprajzi elrendezés és felépítmény mellett főként az építészeti tagolás, tagozatok (bordák, lábazatok) formai-tipológiai összefüggései érdekelték, nemegyszer e tipizálható sorozatokon keresztül (bordaprofil, pillérforma) jutott el a „kormeghatározáshoz”, és nagyon gyakran stíluskapcsolatok feltételezéséhez is.⁴¹

Csemegi 1936-ban külön tanulmányt szentelt a középkori épületek tervezéstechnikai problémáinak, egy olyan kérdésnek, amely „a középkori mesterek arányosítási rendszereinek” szinte kibogozhatatlanul bonyolult matematikai struktúráinak képében már Henszlmann óta kísértett a magyar építészettörténetben. Ezt többek között Csemegi mestere, Möller kezdte megcáfolni,

³⁴ CSEMEGI (1943); BOGYAY (1944c), 499–502.

³⁵ SRH I., SZENTPÉTERY [1937], 317.

³⁶ CSEMEGI (1939d), 75–87. E tézis Csemegi későbbi írásaiban – más 11. századi épületeinkkel kapcsolatban – egyre erősebben köszön majd vissza, s többek között egyetemi tanára, Csányi Károly egy kései s akkortájt különösen aktuális tematikájú (*Bizánci elemek az Árpád-kori magyar építészetben* című) írásában került bővebb kifejtésre: CSÁNYI (1951).

³⁷ CSEMEGI (1955).

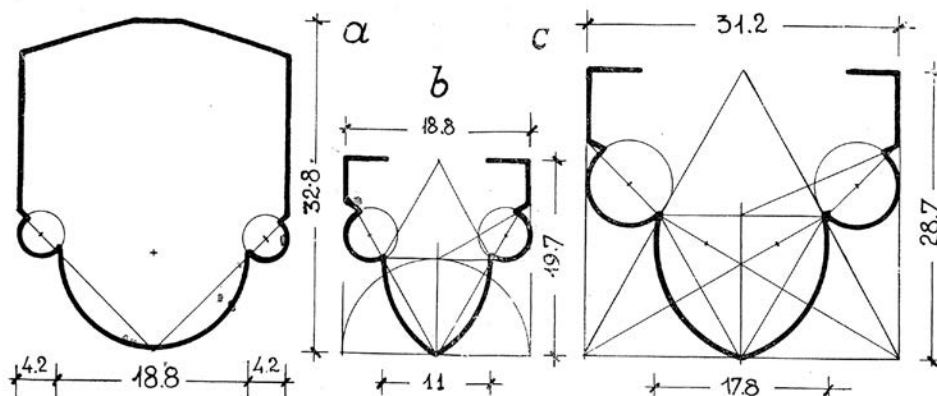
³⁸ CSEMEGI (1937).

³⁹ CSEMEGI (1937), 368.

⁴⁰ CSEMEGI (1937), 359–368.

⁴¹ Például CSEMEGI (1941a).

kiegészíteni a nemzetközi kutatásban (Dehio) teret nyerő tétellel, amely szerint a középkori „proporciók” egyes építőiskolák (értsd rendi, azaz bencés, ciszterci) szerkezeti szabályai szerint alakultak, de egy épület felépítése alatt is megváltozhattak. Csemegi tétele szerint a négyzetthálós kitűzés a régebbi, úgymond románkori, valamint a bencés szerzetesrendi építkezések jellemzője, míg a háromszöges kitűzés- és szerkesztésmód a korai gótika, s főként a ciszterci építészet térnyerésével hódított. A tétel Bogayay által mindvégig hivatkozott igazolása Csemegi jáki felismeré-



9. kép. Korai gótikus boltozati bordák az egri székesegyházból és a pilisszentkereszt-i ciszterci apátságból
Keresztmetszeti rajzok a szerkesztési sémával Csemegi Józseftől (CSEMEGI 1941 nyomán)

se lett, amelyben a tervmódosításra, műhely- és stílusváltásra az alaprajz szerkesztésmódjában általa kimutatott kétféle rétegből következtetett.⁴² Csemegi különös hangsúlyt fektetett a szerkesztési és tervezési kérdésekre, nemcsak az alaprajzok,⁴³ hanem az egész kisebb egységei, így például egy-egy borda, lábazatforma esetében is. Ezek szerkesztési alapelveit, arányrendszerét éppúgy próbálta felgöngyölíteni, mint az épületekét. Hitt abban, hogy bizonyos szerkesztési, kijelölési módszerek jellemzők voltak egy-egy korra, építőműhelyre, rajtuk – az alkotás, építkezés folyamatát meghatározó terv megismerésén, megértésén, rekonstrukcióján keresztül – kimutathatók a váltásokkal, tervmódosításokkal összefüggő anomáliák. Ezzel a módszerrel Csemegi például az Egerben előkerülő kora gótikus – mai ismeretek szerint egységes korú – boltozati bordákat a keresztmetszetük (profiljuk) alapján datálta (9. kép). Mivel az egyiknél a középső tag félköríves, a másiknál csúcsíves keresztmetszetet mutat, bennük a régebbi négyzetes és az újabb háromszöges szerkesztési rendszer megnyilvánulásait látta.⁴⁴ A módszer buktatóira figyelmeztet végkövetkeztetése, hisz az összetartozó, egykorú faragványok kontextusukból kiragadva, időben is távol kerültek egymástól. Míg a vaskos, félköríves taggal bővített borda a korábbi, 1200 körüli periódus képviselőjévé válik, a csúcsívtagos viszont a ciszterciek kora gótikus építkezéseinek (Pilisszentkereszt, Bélapátfalva) függvénye lehet. Ekképp, mivel a ciszterciekhez köthető, jóval Bélapátfalva alapítása (1232), de az sem lehetetlen, hogy a tatárjárás (1241) után keletkezhetett. Ezzel párhuzamosan meghatározók voltak Csemegi morfológiai kutatásai, az Árpád-kori építészeti ornamentikát, motívumokat és ezek jelentéstartalmát vizsgáló tanulmányai. Bogayaynál a román kori épületornamentika egyes motívumai, a „díszítőelemek” és a formák „eredete” iránt tanúsí-

⁴² CSEMEGI (1939a), 1. kép; Bogayay (1944a), 3–4. kép; *Bogayay-interjú*, 269–270.

⁴³ CSEMEGI (1936b); CSEMEGI (1939b), 110–114; CSEMEGI (1954), 13–56.

⁴⁴ CSEMEGI (1941a), 92–94. és 1. ábra.



10. kép. Óriszentpéter, r. k. templom, részlet a déli oldalról, Bogay Tamás felvétele, 1930-as évek vége (UIM Bibl., SoSa. NI. Bogay)

buzdító Hekler Antallal szemben az akkori zalaegerszegi plébános, a később Mindszenty néven ismertté vált Pehm József (1892–1975) tanácsára hallgatva, de leginkább saját érdeklődésétől hajtva a környék addig kevésbé felderített, jobb esetekben utoljára Rómer Flóris és Békefi Remig által regisztrált,⁴⁵ vagy még teljesen ismeretlen, felfedezésre váró középkori maradványai felé vette hétvégi – rendszerint kerékpáros – kirándulásainak irányát (10–11., 14. kép).⁴⁸ Ismerős terepen mozgott, hisz e vidék szervesen összefüggött szűkebb pát-

tott érdeklődés Jákról, Zalaszentmihályfáról szóló tanulmányai mellett az itt olvasható 1939-es levelekben, különösen a „jáki kör” olyan emlékei kapcsán érhető tetten, mint Óriszentpéter Csemeginél 1936-ban az „antik díszítőelemek továbbbélése román építészeti ornamentikánkban” című, ígéretes írással induló sorozat⁴⁵ később, az 1950-es évek zártságában – ez főleg az „Aracsi kő” és Tarnaszentmária vonatkozásában megfigyelhető – a motívumok eredetét vizsgáló szálak egyre távolabb vezettek, és egyre inkább a strzygovskiánus „zeitlose Vergleichung” jegyében zajlottak.⁴⁶

Amikor Bogay 1935-ben Zalaegerszegre költözött, az őt a barokk kutatására



11. kép. Óriszentpéter, a templom déli kapujának lezárása, Bogay Tamás felvétele, 1930-as évek végéről. (UIM Bibl., SoSa. NI. Bogay)

⁴⁵ CSEMEGI (1936a), 373–379. A témafelelvetés, az antik kontinuitás, antik elemek jelenlétének vizsgálata az Árpád-kori művészetben ekkoriban különösen nagy népszerűségek örvendett, más megközelítésben is terítéken volt. Így Horváth (1935); a kérdés egykorú megítéléséhez lásd még GEREVICH (1938), 7–19; NAGY (1942), 3–6.

⁴⁶ CSEMEGI (1949); CSEMEGI (1950); CSEMEGI (1958); CSEMEGI (1957).

⁴⁷ RÓMER (1876); BÉKEFI (1907); MIHALYI (1934).

⁴⁸ *Bogay – Lebensweg*, 5: „...Zalaegerszeg war eine kleine, ziemlich farblose Provinzstadt, sie hatte aber eine monumentale barocke Pfarrkirche, und einen durch seine Tatkraft bekannten und in der Komitatspolitik stark engagierten Stadtpfarrer, ein Bauernsohn aus Csehmindszent, der später als Kardinal Mindszenty Weltruhm erlangen sollte. Ich trat meinen Dienst als »Aktenwurm« am 1. August 1935 an. Bals kam von meinem Lehrer Anton Hekler ein Kartengruß mit dem lapidaren Text: »Die Monographie der Kirche von Zalaegerszeg will ich bald sehen.« Seine besten Schüler haben mit solchen Monographien habilitiert. Als der Stadtpfarrer bei meinen obligaten Antrittsbesuch hörte, daß ich Kunsthistoriker bin, zählte er mir sofort eine Reihe von Orte in der Umgebung, im urwüchsigen und schwer zugänglichen Göcsej, auf, wo kaum beachtete oder ganz unbekannte Denkmäler der Árpádenzeit zu finden waren. Ich entschied mich ohne Zögern für die letzteren...“



12. kép. Tulln, a késő román kapujának részlete a jobb oldali fejezetzónával
(Havasi Krisztina felvétele, 2011)



13. kép. Wiener-Neustadt, a dóm déli kapuja az ún. Brauttor
(Havasi Krisztina felvétele, 2010)

riájával, Nagykanizsával és környékével, a gyermekkorában is bejárt zalai és vasi tájakkal, és az általa annyira szeretett Badacsony vidékével.⁴⁹ Ezen évek kutatásainak köszönhetjük Zalaszentmihályfáról (15–18. kép) és Nagykapornáról szóló (19–22. kép), helyszíni vizsgálatok tapasztalatait összegző épületismertetéseit, továbbá a Zala megyei timpanondomborművekről (Zalaháshágyról, Szentmihályfáról, Domonkosfáról) megkezdett tanulmányait. A történeti Zala és Vas vármegye számos Árpád-kori emléket érintő kutatásait az 1940-es években Budapestről is folytatta, írásai sorra jelentek meg a *Balaton Szemle*, a *Dunántúli Szemle*, a *Technika* és *Történetírás* hasábjain, többek között a szentgyörgyhegyi Szent Kereszt-kápolnáról, badacsonyi románkori emlékekről (24. kép), a kallódsi kerek templomról (14. kép), a karmacsi plébániatemplomról. Mindezek mellett legfontosabb kutatásai Jákhöz és a Ják köré rajzolható műhely egyes emlékeihez (Őriszentpéter) fűződtek.

1938-ban a *Történetírás* kiadásában jelent meg Bogaynak a kapornaki (nagykapornaki) egykori bencés apátság 12. századi bazilikájáról szóló kis épületmonográfiája, amely helyszíni kutatásainak eredményeit foglalta össze. A barokk templomépületbe foglalva 12. századi építészetünk egy, a kutatás számára addig ismeretlen, ám lényegében a tornyok felsőbb szintéig álló kváderfalazattal, ikerablakokkal bíró emlékét fedezte fel (20–23. kép). Kapornakra Giulio Turcónak a zalaegerszegi levéltárban látott felmérésén feltűnő alaprajz nyomán figyelt fel, amely két pillérsorral három hajóra osztott, keleti végén

három apszissal zárt, nyugati toronypárral bíró templomot mutat.⁵⁰ Ezután végzett megfigyeléseket a ma is nehezen hozzáférhető padlástérben, a tornyokban s az északi mellékszentély egykori ma

⁴⁹ Idős szülei – a képeslapok címzései szerint – ekkoriban már visszaköltöztek Nagykanizsáról a család régi fészkebe, Badacsonyra, ahol a Pauler-villában éltek. A műemléki kiadványok Badacsony(tomaj)ban az 1780 táján épült „Bogay–Malatinszky kúriát” jegyzik. ENTZ–GERŐ (1958), 90–92. Vö. K. LENGYEL Zsolt és MENTÉNYI Klára írásaival e folyóiratszámunkban.

⁵⁰ BOGAY (1938); *Bogay-interjú*, 270.

radványának területén. Ez utóbbi helyen az épület megismerése céljából kisebb „ásatást” is folytatott, feltárva az északi mellékszentély félköríves alaprajzú apszisát (21–22. kép).⁵¹ Bogyay a 12. századi falszövegeken megfigyelt felületkezelésekből, kőfaragójelekből, habarcsokból és vakolatrétegekből, a barokk átalakítások és újrafelhasználás nyomaiból vont le építéstörténeti következtetéseket. A felmenő falakon, kőfaragványokon és föld alatti maradványok értelmezése nyomán bontakozott ki az épület jelentősége. Ezen – archeológiai vizsgálódással kiegészült – megfigyeléseit fényképekkel is részletesen dokumentálta. A középkori és barokk(!) kőfaragójelek, kőfaragványok összegyűjtésén, az alaprajzi szerkesztés, kiosztás jellegzetességeinek regisztrálásán (e szempontok művészettörténeti értékelésében javarészt Csemegi hatásnak köszönhető) keresztül jutott el a Lébény és Ják képviselte alaprajzi típus 12. századi előzményeinek felismeréséhez. Kapornakban „Árpád-kori bencés apátságaink tipikus példáját” azonosította, mely a „12. század második feléből való”, s az úgynevezett „dunántúli típus (Lébény, Ják)” fejlődéstörténetében látszik fontos láncszemnek.⁵² Ez a „Kapornak – Lébény – Ják fejlődési vonal, amelybe más emlékek is beleilleszthetők, a dél-németországi eredetű kéttornyos, háromhajós, (kereszthajó nélküli) bencés bazilika típus alig változik, ugyanakkor a műhelygyakorlatban, technikában annál nagyobb fejlődésnek lehetünk a tanúi.”⁵³ A torony ikerablakainak fejezeti és lábazati formái kapcsán pedig megállapította, hogy „...az egyszerű saroklevél használata ugyancsak a XII. századra vall. A gömbszelvényes fejezet formája pedig további megállapításokra is vezet [...] amennyiben építményünket kizárja az olasz és francia építészet stílusjegyeit viselő alkotások közül, és a németországi szerzetesrendek aszkétikusan egyszerű építészetével való kapcsolatokra utal.”⁵⁴ Bogyay kapornaki tanulmányának igen gyors, egykorú reflexiója Gerevich Tibor monográfiájában olvasható.⁵⁵ Gerevich mellett, hogy Bogyaynak az épülettípus eredetére vonatkozó végkövetkeztetéseit vitatta, az ikerablakok részletformái esetében is másféle stíluseredetet feltételezett: „...a gömbszelvényes kockafejezetből tévesen következtettek német hatásra, ez legelőször Comóban jelentkezik, s onnan került úgy Németországba, mint a magyar román építészetbe. Közvetlen itáliai utat kell feltételezni, mert maga az alaprajz is olasz eredetű.”⁵⁶



14. kép. Kallósd, Árpád-kori körtemplom. Bogyay Tamás felvétele, 1930-as évek vége (UIM Bibl., SoSa. NI. Bogyay).

⁵¹ BOGYAY (1938), 5 (4. oldalon közölt kép), *Bogyay-interjú*, 270. Akkoriban az épületek felszín feletti és alatti maradványainak kutatását – Kapornak szerencséjére – még nem határolták el (legfőképp nem szakmák mentén) olyan mereven egymástól, mint napjainkban.

⁵² Bogyay (1938), 3–4.

⁵³ BOGYAY (1938), 10.

⁵⁴ BOGYAY (1938), 9–10. A hirsai bencések építészetére céloz.

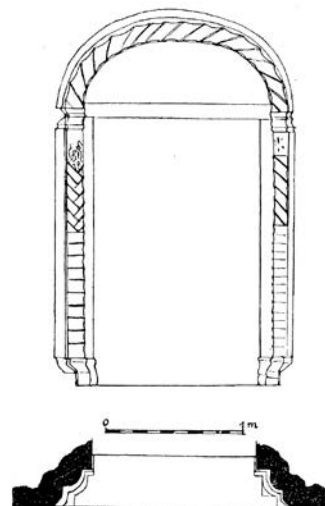
⁵⁵ GEREVICH (1938), 29–30. Míg például Dercsényi 1942-es írása megengedőbb a német (hirsai szerzetesi) orientáció tekintetében: DERCSENYI (1942), 13–14.

⁵⁶ A kockafejezethez és annak észak-itáliai, lombard eredetéhez lásd még GEREVICH (1938), 149.



15. kép. A zalaszentmihályfalvi templom délnyugat felől, Bogay Tamás felvétele 1936-ból. (UIM Bibl., Sosa, NI. Bogay.)

Tanulságosak Bogay Szentmihályfát (Zalaszentmihályfa-Böde) érintő kutatásai, nemcsak azért, mert rövid időn belül – 1937-ben és 1941-ben – két tanulmányt is szentelt a templomnak és kapujának (15–18. kép).⁵⁷ A második tanulmányához vezető gondolatok épp az alábbi, 1939-ben kelt levelekben érhetők tetten. Bogay művészettörténeti értékelésébe ekkor épültek be új olvasmányélményeinek (Richard Hermann, Fritz Novotny) és 1939 nyarán tett észak-italiai tanulmányútjának tapasztalatai.⁵⁸ Elemzése alapvetően a portál architektonikus tagolására, díszítőmotívumainak eredetére és az ívmező kompozíciójára, ikonográfiájára koncentrált. Fényképfelvételeinek tanúsága szerint Zalába való visszaköltözésétől fogva, 1935-től többször is felkereste a helyszínt. Az egyhajós, nyugati részén zö-



16. kép. A zalaszentmihályfalvi kapu rajza Bogay Tamástól (BOGYAY 1941 nyomán)



17. kép. A zalaszentmihályfalvi kapu bal oldali bélétnék részlete a „kapitellhelyettesítő fejezetzónával”, Bogay Tamás felvétele, 1939 (UIM Bibl., Sosa, NI. Bogay).



18. kép. A zalaszentmihályfalvi kapu timpanonja másodlagos befalazásban, Bogay Tamás felvétele, 1939 (UIM Bibl., Sosa, NI. Bogay).

mök, részben a homlokzat elé lépő toronnyal és karzattal bíró plébániatemplom nyugati kapuja, valamint az akkoriban – még másodlagos beépítésben – a torony falvasztagságában kialakított kapualj belső, déli oldalán látható ívmeződombormű keltette fel érdeklődését. 1937-ben

⁵⁷ BOGYAY (1937); BOGYAY (1941).

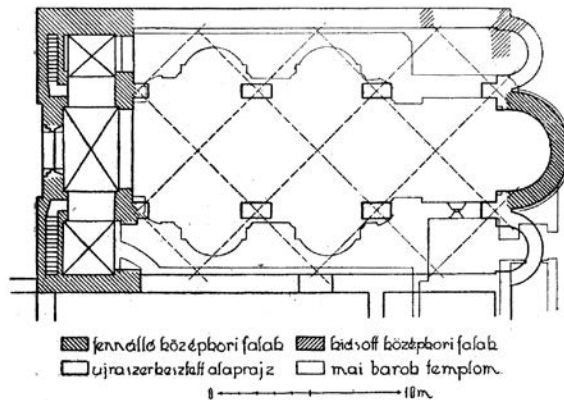
⁵⁸ Lásd Függelék, 1. és 4. levél. Zalaszentmihályfa kapcsán Csemege ajánlotta figyelmébe Millstattot és Novotny könyvét – NOVOTNY (1930) –, valamint a „dél-ausztriai” emlékek közvetítőszerepét feltételezte.



19. kép. St. Veit an der Glan (Karintia), plébániatemplom nyugati kapujának ívmezeje
(Havasi Krisztina felvétele, 2011)



20. kép. Az egykori nagykapornaki bencés kolostor együttese délnyugat felől, Bogyay Tamás felvétele 1937–1938 táján
(UIM Bibl, Sosa, NI. Bogyay).



21. kép. A nagykapornaki bencés apátság román kori templomának Bogyay által rekonstruált alaprajza „négyzetes arányhálójával” és az északi mellékszentély 1937–1938 táján feltárt maradványaival (BOGYAY 1938. nyomán)

a kaput és a domborművet még két külön periódus emlékének tartotta, és a kaput, valamint a templomot a 13. század közepére datálta. A timpanonról viszont azt feltételezte, hogy azoktól független, korábbi munka.⁵⁹ Ám nem sokkal később, 1939-ben a templomocskáról szóló korábbi közleményével ellentétben a kapu mellett befalazott, ívmezőként meghatározott dombormű s a portál összefüggése mellett foglalt állást. Művészettörténeti vonatkozásban a portál stílusa és

⁵⁹ BOGYAY (1937), 8.



22. kép. A kapornaki bencés apátsági templom egykori északi mellékszentélyének területén végzett feltárás: az északi mellékszentély félköríves alapozása kelet felől (UIM Bibl., Sosa, Nl. Bogay).

a timpanon ikonográfiája foglalkoztatta. Egyrészt a timpanon ikonográfiái párhuzamát a Fritz Novotny (1903–1983) által közölt, karintiai St. Veit an der Glan-ban álló plébánia-templom nyugati kapujának ívmezejében (19. kép) fedezte fel,⁶⁰ másrészt a díszítmények morfológiai vizsgálatába fogott.⁶¹ A timpanont keretező hullámindadíszben (hurkolódó hullámindafonat, medalionokba visszahajló palmettákkal) a 12–13. században népszerű „Páviától Esztergomig, Wormstól Gyulafehérvárig” igen elterjedt ornemens provinciális vetületét ismerte fel. A béllettagolás, a vékony, csavart kiképzésű oszlopok, s a „kapitelhelyettesítő fejezetzőna” kapcsán észak-itáliai emlékekre – Verona, Cremona – utalt, de megállapította azt is, hogy az egész annyira vidékies, vaskos, hogy többszörös közvetítést kell feltételezni. Am „ezen elemek magyar földön való megjelenése mégis meglepő [...] mert emlékeink tanúsága szerint nálunk a germán vérrel és szellemmel átitatott Észak-Itália művészetének csak klasszikus formái váltak közkinccsé,⁶² nem kevésbé jellemző merész, antiklasszikus törekvései viszont sohasem tudtak gyökeret verni. [...] A közvetítők tehát aligha lehettek a magyar művészi központok, amelyekből egész más jellegű vidéki művészet indult ki (pl. Esztergom–Bény–Karcsa), hanem sokkal inkább az északolasz formakincs, amely az Alpokon át, helyi mesterek kezein keresztül szivárgott felfelé és számos eleme a 12. század végén és a 13. század elején meglepően hasonló

provinciális átfogalmazásban jelent meg a délnémet művészetben is.” Ezen észak-itáliai stílus elemeket ötvöző emlékek közül a freisingi dóm nyugati kapujára (1200 körül), illetve a karintiai Millstatt am See kolostortemplomának nyugati kapujára (1170–1180 körüli datálással), távolabbról a bajor területen fekvő Münchmünster egykori (részben rajzról ismert) portáljára hivatkozott, megállapítva, hogy a „szentmihályfai kaput mindezekkel csak távoli közös alapelemek és a provinciális jelleg kapcsolják össze, tehát párhuzamos jelenségek leszármazási, vagy közvetlen rokonsági viszony nélkül.” A karintiai és délnémet emlékek viszont „korhatározóul” is szolgálnak a szentmihályfai kapuhoz, ezek nyomán – a korábbi 13. század közepe utáni datálásával ellentétben – a 13. század elejére tette a templom és a portál kiépítését. Ebben a kontextusban a „timpanon ugyanerre [...] az időre [...] és még határozottabban nyugatra utal [...] a keretelés egyedül áll a magyar emléktanyában, viszont felbukkan Lombardiában a 12. század első felében és lépten-nyomon megtaláljuk a 12. század végi és 13. század eleji délnémet emlékeken.” Párhuzamként Pavia (S. Pietro in Ciel d’Oro),

⁶⁰ NOVOTNY (1930), 85–87. Ezen észrevételét már Csemegihez írott levelében megfogalmazta: Függelék, 4. levél. Vö. 157. jegyzet.

⁶¹ BOGAY (1941), 225–228.

⁶² A korának művészet/történetírásában olyannyira firtatott (mi a magyar?), ma leginkább keserű áthallással bíró „Blut und Geist” fordulat mögött itt többek között a közvetlen „német” impulzusokat (különösen Bogay Kapornak-tanulmánya kapcsán) tagadó Gerevich Tiborra reflektáló „fricska” is felsejlik. Ugyanis a „magyar” romanika következetesen észak-itáliai, lombardiai, Como-vidéki forrásaira hivatkozó Gerevich sohasem utalt e korszak (az investitúraharc idejének) történelmi kereteire, s arra, hogy ezen analógiák Lombardia gyakorta vitatott hovatartozású, császári befolyás alatt álló területeiről valók. Bogay elképzelésétől ez távol állt ugyan, de megemlítendő a ló másik oldala: a német művészettörténet-írás egyes korszakaiban – s akkoriban különös aktualitással – felbukkanó birodalmi művészet koncepciója (Heiligdeutschrömeri), amelynek számára mindez a történelmi keret hivatkozási alapot nyújtott arra, hogy az észak-itáliai területek román kori művészetét a „német romanika” keretei között tárgyalja.



23. kép. Nagypapornak, az egykori bencés apátsági templom déli tornyának egyik elfalazott román kori ikerablaka, Bogay Tamás felvétele 1937–1938 táján (UIM Bibl., Sosa, NI. Bogay).



24. kép. Badacsony, Kerítés fal a Kisfaludy úton az 1930-as években. Az egykori Szent István-plébániatemplom késő román kapujának másodlagosan befalazott töredékeivel, Bogay Tamás felvétele (UIM Bibl., Sosa, NI. Bogay).

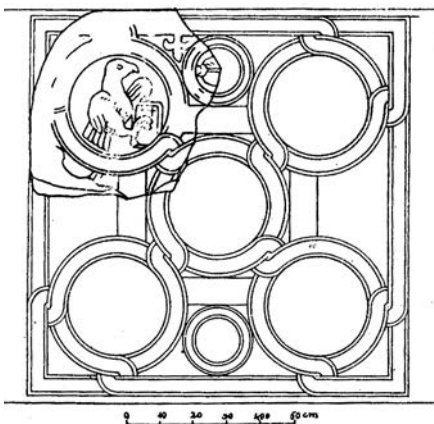
Münchmünster, Gelnhausen, Biburg, Alpirsbach és Mainz emlékeit idézi, utalva arra, hogy a Szentmihályfán megragadható stílusjelenség a vidéken másutt is (pl. Bucsúszentlászló) felbukkant.⁶³ A délnémet „szűrőn” át érkező antiklasszikus stíuselemeket közvetítő észak-itáliai hatások útvonalát illetően nagyon ésszerű – s az újabb művészetföldrajzi szempontú kutatásokban érvényesülő – magyarázattal állt elő, amely szerint középkori építészeti emlékek egyes körei sokkal

szorosabban összefüggenek földrajzi adottságok, közlekedési útvonalak révén, semhogy elválaszthatók lennének országhatárok mentén. Ez az útvonal Zalaszentmihályfa és a délnyugat-magyarországi emlékek esetében a Dráva és a Mura folyók vidéke volt, természetes (vízi) és közvetlen összeköttetéssel (középkori utak hálózata) a stájer, karintiai, s áttételesen a délnémet és észak-itáliai vidékek felé. A Szentmihályfával közel egykorú emléken, a zalavári bencés apátság Keszthelyen örökölt 13. századi eleji figurális töredékein – a „szakállrángató”, oszlopot indító „mukikon” – (27–28. kép)

⁶³ A Szentmihályfával, Bucsúszentlászlóval hasonló stíluskörnyezetbe utalható délnyugat-magyarországi emlékek számát az azóta eltelt évtizedek feltárásai és műemlék-helyreállításai csak szaporították. Többek között VALTER (2004), 141. kép (Rábasömjén); 168. kép (Zalaszentgyörgy); Bucsúszentlászlóhoz és Zalaszentmihályfához uo. 37, 42–44. kép.



25. kép. János evangélista szimbólumával díszített szalagfonatos fehér márvány töredék Szombathelyen a Vasvármegyei Múzeum raktárában, Bogay Tamás felvétele 1939 körül (UIM Bibl., Sosa, NI. Bogay).



26. kép. A „zalavári oltárlap” rekonstrukciós rajza Bogay Tamástól. (BOGYAY 1941b, nyomán)

szintén délnémet közvetítéssel érkező motivikus és stílári reminiscenciákat fedezett fel (Worms, Moosburg, Schottenportal), nagyjából Hamann könyvének képanyagától inspirálva (8., 29–30. kép).⁶⁴

A zalai vidék piciny középkori templomainak művészettörténeti felfedezése mellett Bogay az Árpád-kori művészet, építészet, „ingó” emlékeinek, a hányódó faragványtöredékeknek a nyomába indult. Számára ezek éppoly értékesek voltak, mint a fennálló épületek. Művészettörténeti forrásértékükkel tisztában volt, hisz gyakorta csupán ezek az apró morzsák, fragmentumok figyelmeztettek hajdani középkori épületre. Azok közé a művészettörténészek közé tartozott, akik a fragmentumok értékelésén keresztül a lehető legtöbbet tudták elmondani az elpusztult „egészről”. E töredékekre specializálódott, levéltári adatokkal, történeti forrásokkal és stíluskritikával

kiegészülő műfaj első, példaértékű írása szintén Bogaynak köszönhető (25–26. kép).⁶⁵ Többek között így fedezte fel másodlagos beépítésben a badacsonyi kapu töredékeit (24. kép), fényképezett pilisszentkereszti töredékeket Zircen, az apátság udvarán és Vácott.⁶⁶ Veszprémében a (Veszprém Vármegyei Múzeumban) a középkori székesegyházból és környékéről előkerült faragványokat, egyebek mellett a 11. századi palmettás párkánytöredéket és a Szent György-kápolna 13. századi fragmentumait, valamint az ún. Gizella-kápolnát, Csákváron és Tatán a vértesszentkereszti bencés apátság köveit fényképezte.⁶⁷ Pannonhalmán a Régiség-tárban 13. századi darabokat, Keszthelyen szentgyörgyhegyi töredékeket, Zalavárról származó késő román oszlopfőt és figurális darabokat,⁶⁸ a Zombori Múzeumban bodrogmonostorszegi töredékeket,⁶⁹ Székesfehérváron az ásatási helyszínnel együtt az 1937-es feltárások során előkerült 12. századi pillérlábazatokat fényképezte.⁷⁰ Bogay kőtári bújáráskodásainak elsődleges terepe

⁶⁴ Lásd Függelék, 4. levél. Mellékesen megjegyzendő, hogy a „zalavári mukikkal” összefüggésben ekkoriban az zalavári „kapufélfa” hurkolódó-szalagfonatos motívumánál is a 12. század közepi észak-itáliai emlékek (Pavia, San Michele, északi kapu, szárkő) motívumainak átvételét és 12. század végi datálását vetette fel, igaz, ez a rendhagyó gondolat tudományos publikációiban később soha nem jelent meg.

⁶⁵ Például BOGYAY (1941).

⁶⁶ Badacsonyhoz lásd BOGYAY (1944e), 509–510. Fényképfelvételek pilisi kövekről: UIM Bibl., Sosa, NI. Bogay, Fotos, 17/65 és 17/80.

⁶⁷ Veszprémhez lásd UIM Bibl., Sosa, NI. Bogay, Fotos, 17/68. vö. Bogay (1942a), 9–10; lásd még Simon Anna írását e folyóirat-számunkban. Vértesszentkereszthez lásd UIM Bibl., Sosa, NI. Bogay, Fotos, 17/9. és 17/58.

⁶⁸ UIM Bibl., Sosa, NI. Bogay, Fotos, 17/16. és 17/30; vö. Függelék, 4. levél.

⁶⁹ A bodrogmonostorszegi kövekről részletesen lásd 3. jegyzet.

⁷⁰ E felvételek egy része későbbi hivatali munkáját kísérő utazásokkal is összefüggethető, mint az például a Zombori Múzeum vagy Székesfehérvár esetében valószínűsíthető. UIM Bibl., Sosa, NI. Bogay, Materialsammlung, Fotos, 17/53. és 17/78. Zomborhoz (Bodrogmonostorszeghez) vö. 3. jegyzet.

és visszatérő helyszíne azonban 1930-as évek végétől a Vasvármegyei Múzeum raktára volt. 1939 nyarán Csemeginek írott leveleiben ragadható meg Szombathelyre tett útja és első raktári felfedezései, aminek nyomán az őt egész életén át foglalkoztató két legfontosabb emlékhöz vezető szálat kezdte felgöngyöltetni apró, addig azonosítatlan, ismeretlen faragványtöredékeken keresztül. Az egyik szál a Szent István-kori Zalavárra (25–26. kép),⁷¹ a másik a magyarországi romanika emblematikus alkotásához, a jáki apátsági templomhoz vezetett (1–2. kép).⁷²

Csemegi 1939-ben publikálta a *Vasi Szemlé*ben Ják építéstörténetéről írott tanulmányát,⁷³ Bogyay ugyanebben az évben fedezte fel a szombathelyi raktárban a jáki főszentély középső ablakának oroszlánját, a nyugati kapu egykor a Maiestas Dominit ábrázoló ívmeződomborművének töredékeit, valamint további fejezet-, párkány- és tagozattöredékeket a templom architektúrájából. Ezt követte Bogyay tollából az 1943–1944-ben több részletben, majd szerény, vezetőnek álcázott formában is megjelent Ják-monográfia.⁷⁴

Csemegi írása két kérdést vetett fel és járt körül. Az első a templom „építési korszakaira” vonatkozik. A másik lényegében Gerevich Tibor egy évvel korábbi megállapításának – miszerint a „jáki templom stílusa belső fejlődés kiértett eredménye [...] a magyar román építészett két és felszázados történetének logikus következménye”⁷⁵ – revideálást tűzte ki célul, vagyis azt, hogy a jáki templom „mennyiben tekinthető belső művészi fejlődés eredményének?”. Ehhez az épület „műszaki” és „formatörténeti” vonatkozásait vette sorra. A templom alaprajzát vizsgálva az északi fal tagolása, a kiosztás váltásai nyomán (maig érvényes felismerésre jutva) termódosítást mutatott ki, amelyet az alaprajz szerkesztésmódjában bekövetkező váltásokkal is igazolva látott. Így rekonstruálta az első tervezett és a második, megvalósult jáki alaprajzot.⁷⁶ A főapszis kétzónás faltagolásában a comói San Abondio-apátság, a koronázópárkány ornamentikája esetében pedig „német” kapcsolatokra (Worms, Bamberg Georgenchor) utalt. A francia eredetű „gyémántmetszést közrefogó kettős fogsor” motívuma kapcsán ismételt „pozitív kapcsolatot” talált a magyarországi román épí-



27. kép. Vízköpő figura töredéke a zalavári bencés apátságából, a keszthelyi Balatoni Múzeumban (MTA BTK, Művészettörténeti Intézet, Fotótár, neg. ltsz. 35203., Makky György felvétele).

⁷¹ BOGYAY (1941b); BOGYAY (1942a), 10. Zalavár kutatásában a családi előzmények sem elhanyagolhatók. Bár még kérdéses, hogy amikor Bogyay a szombathelyi kőtarban általa azonosított zalavári márvány oltártöredék kapcsán behatóbban kezdett foglalkozni a zalavári faragványokkal, ismert volt-e előtte a 19. század derekán működő felmenője, Bogyay József (1806–1872) alszolgabíró zalavári emlékek körüli ténykedése és hajdani, zalavári tárgyakat tartalmazó gyűjteménye. A zalai útján RÖMER Flórist is középkori emlékek felé kalauzoló szolgabíró (vö. KÖH Tudományos Irrattár, Römer Jegyzőkönyvek, XLII, 14.) ugyanis figyelemmel kísérte a zalavári romok bontását. A maradványok megmentése érdekében 1841 novemberében hosszú levélben számolt be József nádornak, melyben a zalavári leletekről és a márványfaragványokról, többek között a „küszöbkőről” is kimerítő leírást nyújtott. Bogyay József jelentését közzétette Prohászka (2005), 103–115. Bogyay József később, az 1860-as években is több zalavári eredetű tárgyat őrzött kis gyűjteményében, amelyet HENSZLMANN Imre is felkeresett. Lásd HENSZLMANN (1864), 122. Bogyay József alszolgabíróhoz, a Bogyay-rokonsághoz és a 19. századi családfához lásd KEMPELEN (1911), 298–303; NAGY (1857), 154.

⁷² A jáki nyugati kapu eredeti timpanonjának azonosításához a Vasvármegyei múzeum raktárában: M. K.: Megtalálták a jáki templom eredeti timpanonját, *Nemzeti Újság*, 23(1941), július 27., 170. sz., 9, valamint BOGYAY (1943a), 62–63. és 1. kép.

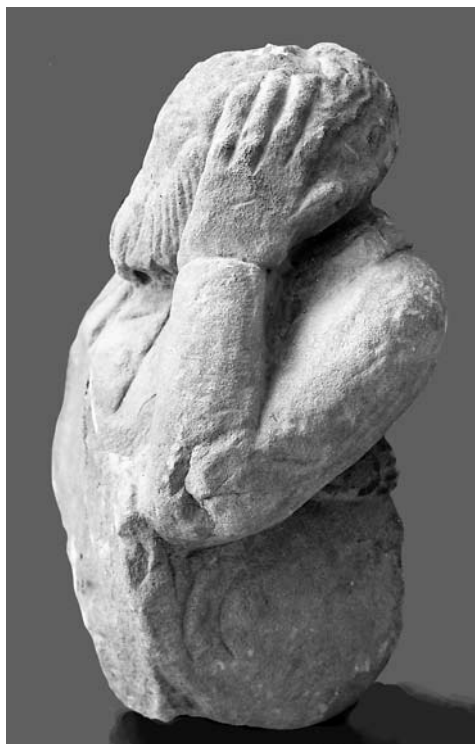
⁷³ CSEMEGI (1939a).

⁷⁴ BOGYAY (1944a).

⁷⁵ GEREVICH (1938), 115.

⁷⁶ CSEMEGI (1939a), 12–15.

tészet és Bamberg között. E kapcsolatban fontos szerep jutott az egri székesegyházból való néhány gyémántmetszéses és sakktábladíszes töredéknek, pontosabban e töredékekből Csemegi által összeállított párkányrészletnek, amely e formájában szépen rímelt a Georgenchor övparkányának Richard Hamann (1879–1961) műveiben is közreadott, vonatkozó részletére.⁷⁷ Ez az egri párkány mind Csemegi, mind Bogyay számára fontos hivatkozási alappá – láncszemmé – vált a Bamberg és Ják közötti és általában a 13. századi magyarországi romanika (Eger, Gyulafehérvár) bambergi kapcsolatainak igazolásában.⁷⁸ Ebben Hekler Antal nyomdokain haladtak a bambergi kapcsolatokat következetesen tagadó Gerevich Tiborral szemben, aki szerint Ják és Bamberg „művészi értelemben két külön race-hoz” tartozik.⁷⁹ Csemegi a jáki szentély formakincsét két csoportra osztotta, az egyikbe sorolta azokat, amelyek magyarországi román emlékeken korábban már előfordultak (Gyulafehérvár), tehát „a hazai belső fejlődésből” vezethetők le, a másikba azokat, amelyek Jákon tűntek fel elsőként. Ezek közvetítésében délnémet területek szerepét vallotta: „a motívumok [...] Délnémetországnak ezidőtájt egyik legjelentősebb stílusalkotó tényezőjére, az úgynevezett worms-i építő iskolára, illetve annak legérettebb alkotására, a bambergi dóm XIII. századi építkezéseire hívják fel a [kutató] figyelmét.”⁸⁰ A jáki kőfaragójegyek vizsgálatából, a Jákon dolgozó mesterek és a műhely összetételéből ugyanarra az eredményre jutott, mint a motívumok eredetét illetően. E tételével komoly hatást gyakorolt Bogyayra, aki szintén a kőfaragójeleken keresztül látta igazolhatónak a mesterek vándorlását, és Jákkal kapcsolatban mindvégig hangsúlyozta a kőfaragójelek összegyűjtésének, rendszerezésének szükségességét. Tanúságos, hogy miként csapódott le kettejük Ják-tanulmányában Richard Hamann egyidejűleg olvasott könyvének hatása. Csemegi kronológiája hamanni áthallást hordoz: a jáki építkezések időrendje összezseng a „wormsi, bambergi normann” műhely kelet felé tartó vándorlásáról szőtt elképzelésekkel. Azaz Csemegi olvasatában a jáki templom első tervének módosítására a tatárjárás, 1241–1242 után kerülhetett sor, és ez az esemény okozhatta az építkezés elakadását is. Viszont a tatárjárást követően IV. Béla király (1235–1270) idején nagy számban keresték fel munka reményében külföldi mesterek Magyarországot; ebben a hullámban érkezhettek a jáki második terv műhelyének tagjai, akik az 1250-es években az „országshelyreállító munka” fogytával Alsó-Ausztria felé vették volna az irányt.



28. kép. Szobortöredék a zalavári bencés apátságból, a keszthelyi Balatoni Múzeumban (MTA BTK, Művészettörténeti Intézet, Fotótár, neg. ltsz. 35199., Makky György felvétele)

⁷⁷ HAMANN (1923b) 75, Abb. 142; HAMANN (1924), Abb. 16. A bambergi Georgenchor 1230 körüli datálással.

⁷⁸ CSEMEGI (1936a), 377–379; CSEMEGI (1939a), 16, 22, 7. ábra; BOGYAY (1944a), 22–24, 10. kép; *Bogyay-interjú*, 269; BOGYAY (1993), 16.

⁷⁹ HEKLER (1937), 19–20; GEREVICH (1938), 188–189.

⁸⁰ CSEMEGI (1939a), 19–20. „A worms-i iskola volt ugyanis az a kohó, amely [...] észak-olasz és közép-francia elemeket, továbbá normand motívumokat és az új, Maulbronn által közvetített gót stílus friss eredményeit sajátos ötvöztetéssel olvasztotta egybe, és hozott létre oly meglepő alkotásokat, mint például a worms-i dóm nyugati, vagy a bambergi keleti szentélye.”

Bogyay megközelítésében az építéstörténet, az építésmenet periodizációja az építési mód, valamint a részletformák elemzése nyomán körvonalazódott. Így az épület alaprajzának (lásd tervezés-, építéstechnikai kérdések), terének, tömegének alakítására, belső és külső tagolásának, az ezekben megfigyelhető jelenségeknek (tehát a fennálló épületmaradványoknak, mint elsődleges forrásnak) a vizsgálatára, valamint a tagozatok, fejezetornamentikát, épületplasztikát érintő stíluskritikai megfigyelésekre alapoz.⁸¹ Bogyay Ják első építési korszakának első szakaszát az első mestercsoporttal jellemezte. Ez a csoport volt az, amely a templomépítkezést 1220 táján megkezdte. E csoport a 12–13. század fordulójának formáit őrző „hazai” (=magyar) mesterek vezetése alatt állott, s áttételesen hathatott körükben – elsősorban a felépítésbeli arányokból, faltagolásból, valamint a stílusjegyek nyomán – a 12. század első felének délnyugat-francia építészetére.⁸² A templom második építési szakaszának kezdetét a műhely összetételének megváltozásában, a régiekkel együtt dolgozó, de túlsúlyba kerülő s a vezetést is átvevő új mesterek feltűnésében látta. Az „újak” (az új műhely összetételének) eredetét a templomon feltűnő motívumok, stílusjegyek forrása nyomán pedig három „művészeti körben” találta meg.⁸³ Egyrészt az épületornamentikában, valamint a főapszis és a toronyok felépítésében „felsőrajnai későromán keverékstílus és a burgundi eredetű koragótika” hatására mutatott rá. Bogyay szerint ezeket a (wormsi, gelnhäuseni építkezésekkel is jellemezhető) hatásokat legfőképp a bambergi első műhelyből származó mesterek közvetíthették Ják felé. Másrészt a boltozással, a főhajó pillérrendszerével kapcsolatban a „cisztercita ízü gótika technikáját alkalmazó mesterek” nyilvánultak meg. Hasonló törekvések Esztergomban, Pannonhalmán már valamivel korábban kimutathatók. Harmadrészt a gazdag normann dísz nyomán nyugatról érkezett kőfaragókat feltételezett.⁸⁴ A magyarországi romanikában a bambergi



29. kép. Worms, székesegyház. Falpillér-indítás a keleti szentélyben (HAMANN 1923 nyomán).

⁸¹ „A jáki műhely – általában, mint a késő román építőcsoportok legtöbbször, ad hoc jellegű egyesülés volt [...], amelynek összetétele az építkezés ideje alatt is változott. Erre a változó összetételre csak a templom építési módjából, részletformáiból, és az egyes kőfaragójelekből lehet következtetni.” BOGYAY (1944a), 91.

⁸² BOGYAY (1944a), 91–92. „...a kőfaragómesterségnek szinte öntudatlanul reprodukált alapismereteihez tartozó formulák a kormeghatározás szempontjából is igen fontos lábazatok, párkányok, oszlopfőtípusok stb. határozottan a későromán lombard-délnémet építészet és a burgundi eredetű cisztercita ízü kora gótika formakincséből valók.” Mindezek szerinte nem vezethetők le az esztergomi régebbi, valamint a vértesszentkereszti bencés apátság egyes fejezeteiben tükröződő műhely alkotásaiból; a lébenyi és a jáki első vezetőmester más módon került kapcsolatba e hatásokkal, mintaképekkel. E kérdésre a választ a 12. század végének–13. század elejének keresztes hadjárataiban kereste.

⁸³ BOGYAY (1944a), 92–93.

⁸⁴ „A motívumokat közvetítő munkaerőket tehát a felsőrajnai-bambergi és a hazai későromán művészet adta. A Bamberg, Gelnhausen felől jött idegen mesterek Ják előtt, úgy látszik, már huzamosabb ideig és több helyen (Egerben és vidékén?) együtt dolgozhattak a hazaiakkal, és így jöhetett létre a felsőrajnai-bambergi díszítő stílusnak az a sajátos jáki változata, amely ép a hazai hagyomány hatása alatt franciásabb, mint pl. a bambergi vagy a wormsi, habár időben későbbi, és térben is jóval távolabb esik a francia területtől.” BOGYAY (1944a), 93.



30. kép Moosburg, részlet a nyugati portál bal oldali fejezetznájáról
(KARLINGER 1924 nyomán)

hatások tekintetében Ják nem az első és egyetlen, hanem egyik utolsó és legszebb „kivirágzás”, ugyanakkor a jáki normann formakincs gazdagságát és tisztaságát hazai előzményekből – szemben Gerevich Tiborral – nem látta megmagyarázhatónak. Bogyay az épületen tett megfigyelései nyomán gyökeresen újragondolta az építésmenetet és a kronológiát, egyúttal Richard Hamann nyugatról keletre vándorló normann műhely(ek)e)t feltételező, s ebben a magyarországi emlékeket a „sor végére” és későre, a 13. század második felére helyező tételét bírálta.⁸⁵ A templom építéstörténetét három szakaszra osztotta, az építkezés kezdetét 1230 körülre helyezte, és a tatárjárás nála – Csemegivel ellentétben – nem jelentett éles cezúrát. Kronológiájának – egyúttal Ják befejezésének – támpontjait (*terminus ante quem*jeit) a kései 1256-os felszentelési adat mellett a Ják hatásáról tanúskodó alsó-ausztriai emlékek dátumai jelentették, amelyek közül a legkorábbiak (Tulln) 1252, illetve az akkori elképzelések szerint 1258 után (Bécs, Riesentor) keletkeztek.⁸⁶ További kronológiai támpontokat Bogyay számára olyan magyarországi, normann pálcátagos díszükkel és fejezetornamentikájukkal „a jáki műhely

hatását eláruló”, szintén az 1250-es évekre helyezett emlékek jelentettek, mint a Csemeginél és Gerevich Tibornál is szereplő Selmecbánya melletti illési kapu (s az ahhoz kapcsolt 1254-es dátum), valamint a budavári Nagyboldogasszony-templom Csemegi által 1255–1269 közé helyezett, ún. délkeleti kapuja.⁸⁷

⁸⁵ Lásd Függelék, 4. levél; *Bogyay-interjú*, 269–270.

⁸⁶ Vö. többek között DONIN (1916); 197–200; WENZEL (1928), 411–418. Hozzátevé, hogy 1940 táján R. K. Donin is megváltoztatta a Riesentor datálásáról és stílustörténeti helyéről vallott korábbi elképzelését (mindezek taglalása itt messzire vezetne), a Szent István-templomot (Stephanskirche) pusztító 1258-as tűzvész utáni éveknel valamivel korábbra, az 1230–1240-es évekre helyezve azt. Vö. DONIN (1944); GINHART (1944), vagy GINHART–DONIN (1941), 8.

⁸⁷ BOGYAY (1944a), 94; CSEMEGI (1937); CSEMEGI (1939a) 32–33; GEREVICH (1938), 99, 153.

Csemegi és Bogay munkássága kezdetén, az 1930-as években komolyan hatott egymásra. Érdeklődési körük is azonos volt, nemcsak egyazon korszak művészetével, építészettörténetével foglalkoztak, hanem olyan közös témák is összefűzték őket, mint Ják. Kétségtelen az is, hogy a helyszíni, épületkutatási módszerek tekintetében (a felmérés szerepe, szerkesztési kérdések, a kőfaragójelek és az épület felszín alatti maradványainak vizsgálata, régészeti kutatások szerepe) kezdetben inkább Csemegi lehetett az adó fél. Az alaposan dokumentáló, jó szemű Csemegi azonban főként formai-tipológiai alapon, amúgy gyakran kiváló érzékkel megfogalmazódó „kormeghatározásaival” szemben viszont Bogay volt az, akinél mindez a történeti forrás- és stíluskritikával párosuló művészettörténet részévé vált. Az építész képzettségű építészettörténész és a terepen biztosan mozgó művészettörténész hasonló módszerekkel kitaposott, egyszerre induló s kezdetben egymást is érintő útjai később (talán ezért is) más-más irányba, Bogaynál a történelem hozta kényszerből európai rálátásra és tágabb művészettörténeti összefüggések kereséséhez, Csemeginél viszont esetenként már-már zsákutcába vezettek. A „Hekler-örökség” mindkettőjük esetében meghatározta a Gerevich Tiborhoz és Gerevich iskolájából kikerült tanítványokhoz való szakmai viszonyt, valamint helyüket a II. világháború utáni időszak magyar művészettörténet-írásában. Az Árpád-kori művészettel és építészettel való behatóbb foglalkozás Gerevich 1938-as romanika-monográfiájának árnyékában kisebbfajta következményekkel látszott jární, ami az – itt csak nagyon felületesen érintett – eredményeik, téziseik, építészettörténeti módszereik utóéletében követhető leginkább nyomon. Ezek egy része csak fáziskéséssel, részben az 1960-as évektől, különösen az új művészettörténész generáció feltűnésével lett ismét figyelemre, vagy érdemi kritikára méltatott része az Árpád-korral foglalkozó művészettörténet-írásnak, más részük viszont szinte teljesen elfelejtődött. Viszont ami talán ennél is lényegesebb, a középkori épületek tudományos megközelítésére, helyszíni kutatására vonatkozó módszertani fejlemények bevezetése a művészettörténetbe: a történeti forrásokra, helyszíni megfigyelésekre, archeológiai kutatásokra, fényképes és rajzos dokumentációkra, felmérésekre, kallódó fragmentumok empirikus vizsgálatára egyaránt alapozó építéstörténet és épületmonográfia szintén az a műfaj, amelyet kettejüknek köszönhetünk.



31. kép. Millstatt am See, a nyugati kapu jobb oldali béléte
(Havasi Krisztina felvétele, 2010)

Bogyay Tamás és Csemegi József levélváltása 1939-ből

1. Csemegi 1939. június 1-én kelt levele Bogyayhoz⁸⁸

Kedves Legénysorban utolsókat rugdalózdó barátom: Tomás!

Egy füst alatt köszönöm meg Néked a szép német fényképeket, melyekről – úgy emlékszem – tiszteséggel még nem is emlékeztem meg.⁸⁹ De hát... tudod, néha az embernek kis mázlija is akad. Így például hogy Krétába nem jutottunk le a Kyriék földjéről, hát fennmaradt valamicske guba. Nos, ezen a gubán az egész pereputty egy hétre a Felvidékre ruccant. Mit szólsz hozzá! Vótam tehát: Komáromban, Érsekújvárt, Léván, Ipolyságon, (Balassagyarmaton) Losoncon, Rimaszombaton, Rozsnyón, Krasznahorkán, Aggteleken a barlangokban, Kassán, Ungváron és Munkácson. Hazafelé menet pedig meg Sárospatak, Miskolc és Eger volt állomásunk.⁹⁰

Nos, most már megérted, hogy emlékezőtehetségem úgy igénybe van véve, mint még soha. Ha a farkam magától nem állna fel, bizony nem tudnám, hogy fiú vagyok-e avagy lányka. No de a tárgyra. A st. Pölten megérkezett, de irtó gyűröttén öregem.⁹¹ Sírta, amikor megláttam. Most prése-

⁸⁸ UIM SoSa., NI. Bogyay, Bibliothek, Briefbeilagen. Halvány, nehezen olvasható gépirat, egy lap, két oldal. K. Lengyel Zsolt szóbeli közlése szerint ez a levél Csemegi budavári Nagyboldogasszony-templomról frott monográfiájának – Csemegi (1955) – Bogyay müncheni könyvtárában őrzött példányában volt. Az alább olvasható további levelek Bogyay által rendezve, egybegyűjtve maradtak ránk. Az 1939-ben kelt, illetve erre az évre keltezhető, Csemegivel váltott levelek kronológiája kissé bizonytalan. Néhány esetben (lásd 3–4. levél) a pontos dátum hiányzik, viszont a tartalmi utalások nyomán sorrendjük – igaz, nem teljesen megnyugtatóan – rekonstruálható. E korai levélváltás nem teljes. Például Csemegi válaszai közül több is hiányzik, tőle csak egy levél ismeretes, míg Bogyaytól három. Emellett a levélváltás előzményeire is homály borul. Mindenesetre úgy tűnik, hogy a levelezés Bogyaynak a Zala vármegyei tanfelügyelőségen eltöltött évei (1935–1939) alatt bontakozhatott ki, s budapesti kinevezése után értelemszerűen megszakadt. A szövegeket teljes egészükben s az eredeti helyesírásnak megfelelően közöljük, a hiányokat vagy a kiolvashatatlan részeket szögletes zárójel jelzi. A kerek zárójelek az eredeti szöveg részét képezik. A szögletes zárójelbe foglalt képszámkok viszont betoldások, a levelekhez utalható, rendszerint korabeli s a hagyatékban is fellelhető fényképekre, illetve a témához kapcsolódó emlékek itt közölt képeire utalnak. Ezek mellett a levelek értelmezését jegyzetek segítik.

⁸⁹ Bogyay 1938–1939-ben vett részt a Hekler Antal és Friedrich Gerke közös szervezésében megvalósult dél-németországi és ausztriai tanulmányutakon, valamint 1939 tavaszán maga is járt Ausztriában, Regensburgban. Ezen utak valamelyikének alkalmával készített fényképeiről lehet szó. Gerke ekkoriban (1935 óta) a berlini egyetem teológiai karán a művészettörténeti és keresztényrégészeti tanszék (Institut für Kunstgeschichte und Christliche Archäologie) vezetője és professzora volt. Hekler halála után, 1941–1942 folyamán vendégprofesszorként a budapesti egyetemen is tanított. Gerke budapesti „seminarium doctorum”-át Csemegi és Bogyay is látogatta. Ehhez lásd itt 3. levél, valamint *Bogyay – Lebensweg*, 5; *Bogyay-életrajz*, 3.

⁹⁰ A kirándulás lényegében az első bécsi döntéssel (1938. november 2.) visszacsatolt felvidéki és kárpátaljai területek fontosabb városait érintette. Kassához és más felvidéki emlékekhez (egyebek mellett Garamszentbenedek, Beckó, Csütörtökhely stb.), valamint különösen Egerhez Csemegi saját kutatási témái révén is kötődött.

⁹¹ Sankt Pölten késő román templomáról (eredetileg ágostonrendi templom, 1785 óta dóm) van szó, amelynek a korszak osztrák kutatásában – elsősorban Richard Kurt Donin nyomán – az „alsó-ausztriai iskola” és a „jáki kör” összefüggéseinek vizsgálatában, és nem utolsósorban kronológiai viszonyainak felállításában kiemelt szerep jutott. A Sankt Pölten-i dóm vonatkozásában itt Donin egyik alapvető tanulmánya jöhet számításba: DONIN (1932) (a tanulmány kivonatolt, átdolgozott változatának újraközlése: Donin: Normannisches am mittelalterlichen Bau des Doms zu Sankt Pölten, in DONIN [1952], 38–47. A dómról újabb összefoglalás, vonatkozó irodalommal: GBKÖ I. (1998), Nr. 63, 291–293 [Mario SCHWARZ]). Több szempontból is valószínű, hogy a levélben Donin 1932-es tanulmányról esik szó. Egyrészt Bogyay a kérdéskörnek szentelt egyik későbbi tanulmányában – BOGYAY (1953), 298, 6. jegyzet – ezt hivatkozta, másrészt Bogyay különlenyomatai között (MTA BTK MI) megtalálható az említett, 1932-es tanulmány egy eredeti példánya. A ceruzás széljegyzetekkel és aláhúzásokkal tarkított, megviselt, szó szerint rongyosra olvasott mű belső címlapján „Bogyay Tamás 939. IV. 7.” bejegyzés látható, ami arra vall, hogy Bogyay 1939 tavaszán járhatott a helyszínen, illetve hogy Csemegi tőle kérte kölcsön a művet.

lem, hogy kiugorja magát. Hamann⁹² viszont fut: László Gyuszi visszahozta már,⁹³ használd egészséggel. Remélem, hogy rövidesen Pesten látlak, hozd magaddal Öregem, nehogy ezt a két bibliát is utolérje a búbánat a postán. Sajnos a Karlinger⁹⁴ azonban nincsen meg nekem, az a példány, amelyet láttál nálam, az a középkori ép. tanszéké vala.⁹⁵

Ami Szentmihályfát illeti, új felfedezésed (oszlopdísz) méltán gondolkoztatja meg kobakod [15–18. kép].⁹⁶ Valamikor ugye olyasféle véleményen voltam, hogy Ják közrejátszott (röviden közrejátszott) e templumnál. Utóbbi beszélgetésünkkor azt hiszem már említettem, újabb általános teoriámat: a déli, középvonali (Duna mentén) és az északi utvonalat, mely a román építészeti formakincs háromfajta színezetét magyarázza nálunk. Ez a kapu és templom a délbe tartozhatott és így Délausztria kell, hogy irányadó legyen. Tanulmányozd jól át a Novotnyit⁹⁷ és Millstadtot.⁹⁸ Érzésem szerint nagy differencia nem lesz és semmiesetre sem lehet a XIII. század közepe előttről szó, mint ahogy itt néhány kocaréngész gondolja.

Most pedig a többi fényképekről: Landshut egyenesen meglep engem, sőt régebbi sejtésemet várakozáson felül bizonyítja. Tomáska: a kassai iskolát illetően most már biztos nyomon vagyok, hála fényképeidnek. Ezért az általad említett regensburgi könyv⁹⁹ igen-igen érdekelt. Írd meg légy szíves a címét, hadd rendeltessem meg a Csányiékkal.¹⁰⁰ Ha meg felkerülsz majd kölcsönkérem Tőled is. Sej-

⁹² Richard HAMANN (1879–1961) nagy hatású, sokat citált és vitatott, kétkötetes művéről van szó – HAMANN (1923a); HAMANN (1923b) –, amely évtizedekre meghatározta a németországi és közép-európai késő romanika kutatási kérdéseit, különös tekintettel a stíluskapcsolatokra, kapcsolatrendszerekre és kronológiai összefüggésekre.

⁹³ László Gyula (1910–1998) régész, képzőművész. A Képzőművészeti Főiskola mellett a Pázmány Péter Tudományegyetemen ókeresztény régészetet, a magyar föld régészetét és néprajzot hallgatott többek között GEREVICH Tibornál, ALFÖLDI Andrásnál, GYÖRFFY Istvánnál. *Adatok az avarok műipar ó-keresztény kapcsolataihoz* című doktori értekezését 1935-ben a Művészettörténeti és Keresztényrégészeti Intézetben védte meg. 1937-től a Magyar Nemzeti Múzeumban dolgozott múzeumi segédorként; avar és honfoglaláskori emlékekkel, népvándorlás kori művészettel foglalkozott. A fenti levél kelte után nem sokkal jelent meg írása egy román kori regensburgi vállalkóról: László (1939), valamint ugyanerről nem sokkal később: László (1940). Hamann szóban forgó könyvét László – hivatkozási alapján – vélhetően ezekhez használhatta, kérte kölcsön Csemegitől. László Gyula pályájához, munkásságához lásd MMA (2002), 549–550 (Révész László); kül. az 1930-as évek végéhez: BALASSA (2001), 36–46; valamint FODOR (2001), 150–162.

⁹⁴ Hans KARLINGER (1882–1944) müncheni származású művészettörténész Altbayern és Salzburg román kori plasztikájáról írott alapvető könyvét említik itt: KARLINGER (1924).

⁹⁵ A Királyi József Nádor Műgyűjtemény Középkori Építészettörténeti Tanszékéről van szó, amelynek egyik meghatározó tanára ekkoriban Csányi Károly (1873–1956) volt. Csányi az egyetem 1932-től középkori művészettörténetet tanított, emellett tanítványaiával az 1930-as évek folyamán számos magyarországi középkori műemléket mért fel. Az ezekről szóló írások a *Technika* című folyóirat hasábjain jelentek meg, illetve külön kötetbe gyűjtve is megtalálhatók: Csányi Károly et al: *Magyarország középkori műemlékei*, I–II, Budapest, 1938–1941, 1945. Csányiról többek között lásd GENTHON (1956).

⁹⁶ A zalaszentmihályi templom nyugati kapujáról van szó. A kapu román kori faragványairól a 4. levélben írok részletesen Bogyay. A templom művészettörténeti értékeléséről lásd BOGYAY (1937); BOGYAY (1941a). Bogyay a zalaszentmihályi templomról 1935 és 1939 között többször is készített fényképfelvételeket. Ezek hagyatékában találhatók: UIM Bibl. SoSa, NI. Bogyay 17. Materialsammlung – Fotos (II), 51/1–23.

⁹⁷ Az ekkoriban a bécsi egyetem Josef Strzygowski vezette tanszékén működő Fritz Novotny (1903–1983) Ausztria román kori épületplasztikájáról írott könyvére utal: NOVOTNY (1930).

⁹⁸ Illstatt am See, Karintia (Ausztria). Az egykori káptalani templom nyugati előcsarnokában és kerengőjében maradt fenn gazdag – helyi fehér márványból faragott – román kori épületszobrászati együttes. Németországi és ausztriai késő román emlékek összefüggésében bővebben írt róla HAMANN (1923a), 127–133, Abb. 233–242; NOVOTNY (1930), 61–78, Abb. 43–56. Az előcsarnok kialakítását, valamint a nyugati kaput 1166 és 1177 közé, a kerengő és a déli kapu építészeti kialakítását, épületszobrászati díszét a 12. század utolsó negyedére helyezi a jelenlegi kutatás: GBKÖ I. (1998), Nr. 99, 101–102, 348–352, 354–358 (Friedrich DAHM).

⁹⁹ BUSCH (1932), lásd Függelék, 2. levél.

¹⁰⁰ lásd 95. jegyzet.

tésem szerint ugyanis azok talán korábbi példák lesznek, ha kevesen is vagynak. De majd meglátjuk. Az általam említett skótos faragványok. Tényleg azok. Ez kétségtelen. Érdekes lenne követni a terjedésüket.

Végül a könyvek: nálam van már néhány Neked való nyomtat Csányiékától stb. Nem küldöm postán, ha már lóg a levegőben a Pestrehelyezésed.¹⁰¹ Hogy pedig Pávella összebarátkoztál, annak nagyon örülök, legalább nyomdafestéket lát megint egymás eszmeszüleményed.¹⁰² A Történetírás ugyanis most döglődő stádiumban van, számítani arra nem lehet, híre aljas, írni oda most nem valami nagy dicsőség. Vagy megkrepál, vagy új életre kel.¹⁰³ Ha megkrepál, úgyis vége mindennek, ha pedig megélemedik porából, ráérünk akkor is irigálni bele.

Most pedig édes egy komám tiszteltetlek, és nagyon várom a szent pillanatot, amikor megszólalnak a harangok, megkapod az atyáit és anyáit, aztán hugomasszonnyal egyetemben a Pest városának dicső polgárai lesztek.¹⁰⁴ Addig is minden jót kíván öreg ádotnok barátod: Josip

2. Bogyay 1939. július 11-én, Zalaegerszegen kelt levele Csemegihez¹⁰⁵

Ides öreg Pofám Josephus de Tsemege!

Köszönöm szépen először is a kedves jó kívánatokat. Igyekezzünk eleget tenni nekik. Remélem nem sokáig fogsz irigykedni rám. Nem mintha az én sorsomban állandana be változás, hanem Te is követed a példát.

Hanem most van mit kirázni a tarisznyából, jelöl annak hogy a tsaládi otthon nem akadályozta meg néminemű régiségek kurkászását. Tanálsz itt különféle alaprajzokat és fényképeket. Van először is egy Badacsonyból, a Kisfaludy utb. befalazott töredékből (14. kép).¹⁰⁶ A közbeeső oszloptagok is megvannak jórészt szétszórva befalazva. Egy öreg néni, emlékezete szerint, akiké volt a most villává átalakított kápolna, a kapu igen szép volt és csúcsíves boltozatú, ablakok szintén. Már rom volt mikor ők megvették, és átépítették.¹⁰⁷ Hogy datálnád?

¹⁰¹ BOGYAY 1940. január 15-én helyezte át Zala vármegyéből Budapestre a vallás- és közoktatásügyi miniszter. *Bogyay-életrajz*, 2; K. LENGYEL (2007), 119.

¹⁰² Pável Ágoston (1886–1946) etnográfus, nyelvész. 1913-ban összehasonlító szláv nyelvészetből doktorált, 1920-tól Szombathelyen működött. Az 1920-as évek közepétől a Vasvármegyei Múzeum munkatársa, majd 1928-tól annak igazgatóhelyettese volt. A *Vasi Szemle* (1933–) majd 1940-től a kezdeményezésére megjelenő Dunántúli Szemle főszerkesztője volt. Pável alatt kezdődtek meg Bogyay számos alapvető felismeréséhez – zalavári, oltár-, jáki faragványok stb. – vezető kutatásai a Vasvármegyei Múzeum kőtárában. A *Dunántúli Szemle*ben pedig számos írása jelent meg: Kallósdról, Zalavárról, az 1942-es Országos Műemléki Kiállításról, valamint a Jákról szólók, illetve a *Dunántúli Szemle Könyvei* című sorozatban látott napvilágot Jákmónográfiája és az Árpád-kori kapuívmezők ikonográfiájáról írott műve. BOGYAY (1940); BOGYAY (1940/1941); BOGYAY (1941b); BOGYAY (1943a); BOGYAY (1943/1944); BOGYAY (1944a). Pável maga is vend származású volt, a magyar-szlovén kultúra kutatójaként valószínűleg hathatott Bogyayra is, aki ekkoriban kezdett a Dráva–Mura-vidék, Délnyugat-Magyarország régió(ka)t átölölő témáival foglalkozni (pl. Domonkosfa, Aquila János). Ekkor került kapcsolatba olyan szlovén kutatókkal, mint France Stelè, s megtanult szlovénül is. E témái később az emigrációban különös fontosságot nyertek, a vasfüggönyön túlról is a zalai, vasi vidékkel való kapcsolatot jelentették. A kérdéshez lásd még Wehli (1994), 276. Pávelhez lásd Pável Ágoston Emlékkönyv, *Dunántúli Szemle*, 1944 (1949); MMA (2002), 691–692 (Nagy Zoltán).

¹⁰³ A *Történetírás*hoz lásd még Függelék, 3. levél, valamint 138. jegyzet.

¹⁰⁴ Bogyay Tamás és Halliárszky Vilma, „Mimi” (1912–1990) 1939. június 12-én kötött házasságot a Zala vármegyei Pákon. A házasság pontos dátumát lányuk, PIESKALLA Emese szíves közlése alapján ismerjük.

¹⁰⁵ UIM, Bibl., SoSa., NI. Bogyay, Korrespondenz, Alte Reihe. Elmosódott, halvány gépirat, egy lap, két oldal.

¹⁰⁶ Ezekről részletesen ír, képekkel: BOGYAY (1944e), 509–510; lásd még BOGYAY (1943b), 218.

¹⁰⁷ BOGYAY (1944e), 506, 509–510. Az Árpád-kori eredetű badacsonyi Szent István-templom maradványai az 1870-es években még láthatók voltak a badacsonyi úgynevezett Kisfaludy-ház alatti Siklósy-szőlőben. Ádám Iván (1844–1928) fényképeket készített róla, id. Storno Ferenc (1821–1907) pedig lerajzolta a romot s annak kapuját (Bogyay [1944e], 506, valamint KÖH Tervtár, ltsz. 187–188). A levélben említett adatközlő, Hettyey Ferencné szül. Siklósy Ilona férje volt az, aki a 20. század elején a romot villává építette át. Az elfeledett, elpusztult templom egykori román kori kapujának faragványait másodlagos helyen befalazva Bogyay fedezte fel a művészettörténeti kutatás számára. E badacsonyi kapu maradványai napjainkban Keszthelyen, a Balatoni Múzeum Középkori Kőtárában láthatók kiállítva. TÖTH S. (1990), 151, 167, Kat. 36. és 11, 19. kép; BOGYAY (1992), 169.

Gyün aztán az alaprajz Óriszentpéterről több képekkel (10–11. kép) Az alaprajzról is világos, hogy két külön részből van összerakva. A plébános bemondata szerint 1929-ben az öreg Schulek bácsi volt lenn restaurálást ellenőrizni és ő is azt mondta, hogy a szentélyrész későbbi hozzátoldás, XVII (???) századi.¹⁰⁸ Ez utóbbit én kötve hiszem: XVII. sz-ban nem építettek volna ilyen tagolatlan, összefüggő donga és félkupolával fedett alkotmányt és nem csináltak volna a képen is látható gótikus ablakot, amely a plébános szerint eredeti, csak át van pucolva. Na és nem építettek volna pont olyan öntött fal félét, kőkemény habarcsból és törmelékközből, amiből ez a toldalék van, úgy hogy a mai sekrestye-ajtót, alig bírták áttörni. Azelőtt a fülkeszerű bemélyedés (ma keresztelő kút) helyén volt egy csúcsíves nyílású kapu. Ha az eredeti, akkor a mai sekrestye helyén már akkor is állhatott valami. A mai építmény keleti vastag fala tán onnan van még. Erdemes volna megnézni a MOB-nál hogy Schuleknak nincs-e ott jelentése és esetleg alaprajza is, amiről ellenőrizni lehetne jelen, b.nőm készített felvételt. Hol van most elhelyezve a MOB irattára? Nem szoktál oda benézni? Ha arra járnál mostanában, igen hálás lennék, ha utánanéznél. A plébánostól tudom azt is, hogy a kapunak volt még egy, külső már csúcsíves tagja is, mikor a vakolatot leverték, megtalálták a lefaragott tag nyomát. Tehát mint Ják, olyan Csempezkopács féle kis kiugró. A kapu mellett két oldalt látható, csak külsőig érő két falszallag kezdet alighanem ennek maradványa. Nyilvánvaló, hogy Szőnyi és Gerevich atya az ő XIII. század eleji és egységes épületre vonatkozó datálásukkal nagyon melléje fogtak.¹⁰⁹ Még nagyobb marhaságot mond G. atya, mikor a kapu díszét Esztergom nyakába akarja varrni.¹¹⁰ Érzésem szerint ez is a jáki műhely palmettás, pántos indás motívumaiból van összerakva, legalábbis a szemöldök-gerendáig tartó ív, tehát a voltaképpeni timpanon keretező (11. kép). Ott u. i. ugy a belső, mint a külső tagnál törés van és egész más jellegű, régiesebb, engem Pécsre, Székesfehérvárra emlékeztető (l. Gerevich: CXXV. tábla. 3. számú kép) minta jön. Az ív díszítése ellenben mintha Tullnra, vagy valami hasonló emlékre emlékeztetne [12. kép].¹¹¹ Nem ugyan oda utal az egyik déli ablak díszítése [i]s? Némileg emlékeztet ez a Te jáki cikked 14. ábráján b. alatt közölt motívumra, mintha annak valamely ős formája lenne,

¹⁰⁸ Az említett helyreállításához és Schulek János (1872–1948) műépítész jelentéseihez, rajzi felméréseihez: MOB Iktatókönyv 1929. 59/332, 338, 339, 412. sz. iratok („Óriszentpéteri rk. templom helyreállítása”), valamint KÖH Kézirattár, 705. Schulek János munkásságához összefoglalóan: MMA 2002, 776–777 (Gróf Péter).

¹⁰⁹ SZŐNYI (1933), 221, 203. kép; GEREVICH (1938), 99, LXXXVIII/1. tábla. Szőnyi Ottó (1876–1937) 12. század végén, 13. század elején épültnek, Gerevich 13. század elejének határozta meg a templomot. A vasi emlékeket, így Óriszentpéter mellett Csempezkopács kőfaragómunkáit is az esztergomi műhely kisugárzásának tekintette.

¹¹⁰ GEREVICH (1938), 99: „Az esztergomi műhelyhez kapcsolódik az óriszentpéteri templom (Vas m.) déli kapuja [...], melynek külső ívét fűrészfogas, a belsőt pedig az esztergomi kápolna rózsablaának béléteré emlékeztető lapos, palmettás ékítmény díszíti. A szép kapu faragványain sokat ront az újabb vastag meszelés. Az egyik ablakon is megtaláljuk a fűrészfogas motívumot, amellyel a gyulafehérvári északi apszison is találkozunk, s amely későbbi román templomainknak is kedvenc díszítése marad (Lébény, Ják).” Lásd még GEREVICH (1938), 139: „... a népes esztergomi királyi műhely kőfaragóinak egy része, az ottani munka elvégzésével Erdélyben vállalt munkát, míg mások a szomszédos Kisbényen, a dunántúli Horpácson és Csempezkopácsra dolgoztak tovább.” Csempezkopács: HELL (1939), 99–108; DERCSÉNYI (1959), 61–62. Óriszentpéterhez és jelenlegi megítéléséhez: DERCSÉNYI (1959), 62, 65; VALTER (1964); Valter Ilona: Óriszentpéter, római katolikus templom, in LAHU 6, 109–116; VALTER (2004), 160–161. és ábrák, képek: 70, 122–127. Bogyay Óriszentpéterről 1935 táján készített fényképeit lásd UIM Bibl, SoSa, 17. Materialsammlung – Fotos (II), 27/1–13. Óriszentpétert a nyugat-dunántúli késő román emlékek között tárgyalja BOGYAY (1940), 276.

¹¹¹ Az alsó-ausztriai Tulln késő román karnerének – már a korai szakirodalomban is rendszerint Jákkal összefüggésben tárgyalt – kapujára, az annak vállközönáján feltűnő ornamszre utal itt Bogyay. DONIN (1915), 72–77; HAMANN (1923b), 144–146; WENZEL (1929), 417–418. Legújabb összefoglalás: GBKÖ I. (1998), Nr. 93, 331–333.

másrészről pedig a bécsújhelyi templom déli kapujának legkülső tagjára is emlékeztet [13. kép].¹¹² Azt hiszem ezt is lehet egy tipikusan Ják&Co motívumnak tekinteni. Kíváncsi vónék szakvéleményedre. Mindebből az a tanulság, hogy az Őriszentpéteri templomka keleti régebbi része feltétlenül postjákisch, amelybe esetleg közbe léptek be a jáki műhelyből szakadt elemek. Belül egyszerű, azokkal a tipikus fülkékkel, melyek a vidéken (Zalamindszent[en] és a most közeledő Kallosdon is) minden ilyen későromán templomkánál megvannak. A dekoráció kérdésében azt hiszem Donin cikkére volna szükség (Romanische Portale). Ha St. Pöltent elolvastad¹¹³ és kiszivtad öreg átogatós méhecske, meg tudnád-e a csomagot hálálalni a Donin cikkel, mert úgy emlékszem a Jb.d. Zentralkommission némely kötetei Néked megvannak.¹¹⁴

Na és most gyűn Kallosd: amely templomkárul hivatásos műemlékvédőinknek azt hiszem vajmi kevés fogalmuk van [14. kép].¹¹⁵ A turista kalauz felismerte, hogy románkori a tanító bemondása szerint Mihályi Ernő bá megállapítása.¹¹⁶ A vidék persze mindent ami kerek, töröknek mond. Azt hiszem egy elég eredeti példája a Karner típusú templomoknak, nem olyan kis piszlicsáré kerekesség, mint Öskü,¹¹⁷ amin annyit nyargalnak. Természetesen nem Karner, hanem azoknak mintájára épült kerek templom, mely soha nem volt emeletes és úgy fekszik a hegyoldalban, hogy a közelében semmiféle más templom, sőt épület sem állhatott. Fura kis apszisa, amely olyan töréssel szűkülő, de patkó jellegű. A hátulról való felvételen látható, hogy mekkora nagy falsík van körülötte, hol a rendes tagolás nincs meg. Mirű lehetett ez jó?

A felső részét legalábbis átrakták. A hagyomány szerint, mikor az erdő sűrűjében a falu bikája, rátalált az elhagyatott templomra tető nélkül állt. Feltehető, hogy a fal felső r[észén], hol biztosan ívsoros párkány volt. Tönkre volt már menve.¹¹⁸

Itt nagyon szóval egy pár apróság. Ezekből a Vasi Szemle számára akarok egy kis csokrot kötni. Most szombaton fel akarok menni Szombathelyre, hogy a muzeum pincéjében heverő dolgok közt fotográfáljak [1–2, 25. kép] és Pávellal tárgyaljak.¹¹⁹ A veleméri cikk majdnem egészen megkészült,

¹¹² A templom kaputól keletebbre eső szakaszának déli ablakára gondolhat, amelyet sekély alakítású (vakolatarchitektúrából/téglából kialakított) vakívsor keretez. CSEMEGI (1939), 33, 14/b. ábrája a morva területen fekvő trebitsch-i kolostortemplom déli kapujának egyik „normand”, Csemege által gerezdes vájatsornak keresztelt tagozatát mutatja. Vö. CSEMEGI (1939), 27–28; WENZEL (1929). A másik emlék, amelyre Bogyay párhuzamként utal, a bécsújhelyi (Wiener Neustadt) plébániatemplom déli kapuja, az úgynevezett Brauttor. Ennek béléstét a külső falsíkon plasztikusan profilált vakívsor keretezi: lásd DONIN (1915), 66–69; GBKÖ I. (1998), Nr. 76, 308–310 (Mario SCHWARZ). Hasonló, folyamatosan körbefutó vakívsoros keretezés – a Csemege által szintén Jákkal összefüggésben közölt, ma ismeretlen helyen lappangó – győrszemerei timpanonon is megfigyelhető: CSEMEGI (1939), 35, 15. ábra.

¹¹³ DONIN (1932); lásd még 91. jegyzet.

¹¹⁴ Richard Kurt Donin alsó-ausztriai román kori portálokról szóló monográfiányi tanulmánya, amelyre Bogyay megelőzően is utalt (DONIN [1915]) a *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege*-ben jelent meg.

¹¹⁵ Az 1870-es években Rómer járt a helyszínen, még rajz is készült róla – RÓMER (1876), 22–23 –, de a hazai romanika ekkoriban aktuális összefoglalásából – GEREVICH (1938) – már valóban kimaradt.

¹¹⁶ Mihályi Ernő OSB (1887–1969) művészettörténész, a soproni bencés gimnázium, majd a pannonhalmi főiskola tanára, a Soproni Régészeti Társulat titkára volt. Bogyay kallódsi cikkében ugyan nem hivatkozta, de bizonyára ismerhette Mihályi 1934-es munkáját, mely lényegében a Balaton-felvidék egyházi műemlékeit vette számba. MIHÁLYI (1934), 22. Kallódsot középkorinak említi s a Petronellben álló karnerrel hasonlította össze, feltételezve, hogy a hódoltság alatt – alaprajzának és közlekedő-rendszerének köszönhetően – a törökök is használták imahelyként.

¹¹⁷ A Várpalota és Veszprém között fekvő Öskü Árpád-kori körtemplomára céloz. Erről többek között: Rómer (1876), 39; BÉKEFI (1907), 78.

¹¹⁸ indezekekről lásd BOGYAY (1940), 267–277.

¹¹⁹ Vö. 3. jegyzet. Szombathelyen a Vasvármegyei Múzeumban készült fényképeit – zalavári oltártöredék, vörsi kő, szombathelyi és jáki késő román faragványok, valamint római kori kövek – lásd UJM Bibl, SoSa, NI. Bogyay, 17. Materialsammlung – Fotos (II), 57/1–14.

*de oly izgalmas dolgok kerültek fel, hogy kénytelen voltam a laibachi Stelének írni, remélem sikerül vele összeköttetésbe kerülni.*¹²⁰

Igen örülök, hogy a fránya ívekről készült fényképek hasznát tudta venni. A Busch-féle Régensburgi könyv¹²¹ csak a 13. sz. végéig megy, abban illen ivcskéék még nincsenek. Annál érdekesebb lenn pl. a Schottenportal és az egész Schottenkirche datálása és részekre bontása.¹²² Most még szombathelyi kirándulásom miatt kicsit szükségem van rá, két hét múlva elküldöm. Jó lesz? Van benne tervezés technika stb. bár kicsit nyakatekertebb, mint a Tied.¹²³ De hát azért nimöt. Hanem engem ért ám egy kis meglepetés. A VK miniszter úr a nyakamba szózott 600P-öt avval, hogy eridjek el a peru-Úgiai nyári tanfolyamra. Hát el is menek. Persze közben nemely utba eső helyeket meg óhajtjuk nézni. Főként ahol román van. Gondolom Verona, Ferrara, esetleg Modena.¹²⁴ Adj valami jó tippet a programra és írd meg, nem kell-e ott is fránya íveket vagy hasonló jókat potyogtatni számodra.

Végeredményben óhajaimat és kérdéseimet a következőkben foglalhatom össze: Öröszentpéter: mit mondott Schulek bácsi és minek néznéd a szentélyrészt? Kallosdról általában mi a véleményed?

Donin cikkét megkaphatnám-e? Perugiáról és vidékéről mi kellene Neked? Hamann könyvét most rágogatom, de bizony szörnyen nehéz a munka így egy-egy könyvből, ha alapvető lexikális dolgok hiányoznak. Elvben megígérték az áthelyezést, csak meg is tartásák az ígéretet. Addig is összeszedem magam egy halom fényképpel és alaprajzzal. Mégegyszer igen köszönöm kedves jókívánataidat öreg ásatag ásatnok és hasonló jó mielőbbi bekövetkezését kívánom. Szombathely után, ha valami jó fogás volt, hamar írok. De remélem én is hamar hallhatom, ill. olvashatom gyöngybetűidet.

Üdv o Tsemegék gyöngye, Joszip Joszipovics!

Ölel öreg férj barátod.

Zalaegerszeg, 1939. július 11.

¹²⁰ France Stelè (1886–1972) a bécsi egyetemen végzett szlovén művészettörténész. Kapcsolatukról Bogyay hagyatékában (UIM és MTA BTK MI) fennmaradt levelek, különlenyomatok és fényképek sora tanúskodik. Bogyay korai írásai között Velemérről: BOGYAY (1942b), 23–24; WEHLI (1994), 276.

¹²¹ USCH (1932).

¹²² A Sankt Jakob építéstörténetének korabeli megítéléséhez egyebek mellett: BUSCH (1932), 11–35; az ún. Schottenportal, vagyis az északi kapu építésmenete, periodizációja uo., 18–28; A kapu megítéléséhez: Fastenau (1916), 1–12, Taf. I–III; LANDSBERG (1917), 107–109; KARLINGER (1924), 19–29; HAMANN (1923a), 80–84; HAMANN (1923b), 63–70. A kapu művészettörténeti értékelésében, kutatástörténetében a kezdetektől (napjainkig) dominálnak az ikonográfiával, a portál képi programjával foglalkozó művek (ezek közül Bogyay könyvtárában több is fellelhető: ENDRES (1903), WIEBEL (1927). A kapu típusa, épületszobrászati dísze, stílustörténeti jelentősége miatt rendszeres hivatkozási alap (volt) a késő romanika számos délnémet és ausztriai emléke esetében. Rendszerint azok kapcsolatrendszerének megítélésében kap(ott) központi szerepet úgy, hogy építéstörténetével, datálásával kapcsolatban számos nyitott kérdés merül(t) fel. A portál építéstörténeti helyének, belső összefüggéseinek, kronológiájának tisztázására vonatkozó óhaj nem véletlenül fogalmazódott meg Bogyaynál.

¹²³ „Román kori” szerkesztési megoldások a Sankt Jakob (Schottenkirche) templomának és kolostorának alaprajzán bemutatva: Busch (1932), 14–18, Abb. 4. Csemegit már a kezdetektől foglalkoztatták a középkori építészeti tervezési kérdései: CSEMEGI (1936b), valamint CSEMEGI (1939b) és CSEMEGI (1953). A jáki templom építésének korai szakaszában történt tervváltást is részben ezen keresztül mutatta ki: CSEMEGI (1939a), 12–15. Mindez Nagykapornak, Ják kapcsán Bogyayra is komolyan hatott. Lásd egyebek mellett Bogyay-interjú, 269.

¹²⁴ A perugiai nyári egyetemre a VKM-tól kapott ösztöndíjat. A tanulmányútra feleségével utazott 1939 augusztus–szeptemberében. Perugia és környéke mellett Assisi, Spoleto, Todi, Orvieto, Modena, Ferrara, Ravenna, Verona, Velence műemlékeit, múzeumait nézték meg. Bogyay – Lebensweg, 5; Bogyay-életrajz, 3. Az 1939-es itáliai tanulmányút fényképei megtalálhatók Bogyaynak az MTA BTK MI-ben lévő hagyatékában.

3. Bogyay levele Csemegihez, 1939 nyarán¹²⁵

Na Öreg Tatár, azaz Ásotnok Komitácsi most ki van veled tólva. Mert ime nem aggályoskodom a [ka?]rélyokon, hanem odacsördíték nyakad közé egy kéz- azaz gépirattal és fényképzetekkel. Mit szólsz hozzá, Kallosdot egy nap alatt megszülttem.¹²⁶ Igazat megvallva nem hiszem, hogy valaki járt volna ott lenni, mert ismerek ott minden tanítót, akik rögtön beárulták volna nekem. Mi. b. nejemmel együtt két hete voltunk ott. Kíváncsi vagyok, mit szólsz hozzá. A leírást úgy hiszem meg lehetne megkurtítani. Pl. szerintem elég lényegtelen, hogy a lépcső végén pl. mit falaztak és ajtóztak össze-vissza az épület külső jellegén és képén az nem változtatott. Kíváncsi vagyok arra is, hogy a centrális templomokról hasaltakhoz mit szósz. Tudod valamit régen hallottam Gerke teóriájáról, amit most jól tudnék használni, de sajnos semmi nincs kezemben.¹²⁷ De azért azt hiszem nem egész zöldség, amit írtam. Voltam ám Szombathelyen, találtam csomó muris dolgot, csak az a baj, a legtöbbnél nem lehet biztosan tudni, honnan van, mert semmiféle leltárt nem találtunk.¹²⁸ Felismerhető kétségtelenül az egyik jáki kapuoroszlán és a főapszis párkányának részlete, melyről egy prima felvételem is van.¹²⁹ [1. kép] Meg is kapod, amint sikerült az azonosításokkal valamire menni. Azt mondták u. i. Szombathelyen, hogy egy Horváth Tibor Antal nevű premontrei volt a múzeum egykori őre,¹³⁰ most Keszthelyen, az igen jól ismerte az anyagot. Annak küldöm most el a képeket és kérek tőle felvilágosítást. Van ám sok olyan darab, ami ha tényleg jáki, nagyon muris dolgok sülnének ki. Van totál normann, egész kései, gotikus, korai, inkább XII. századnak látszó darab stb. Küldök egy képet, most rendezet, a szombathelyi várból való jáki golóbis ablakról.¹³¹ Na és most Őrszentpéter [10–11. kép].¹³² Igen érdekes, amit írsz. A kapunál nem merném állítani a két rész teljes külön koruságát, mert azonos anyag és szerkezet. De a mellékelt képen is a szemöldökkő felső szintjénél a varrat világosan látható. A jobb oldalon a pálcadisz lefelé durva utánzatnak néz ki, bal oldalon is van vékony varrat. A pálcadisz szóval nem esik úgy két részre, mint a belső tag. Két egész más jellegű díszítés, de nem biztos, hogy ez időt is jelentene.

¹²⁵ UIM Bibl, SoSa, NI. Bogyay, Korrespondenz Alte Reihe, Gépirat. Kisebb méretű, mindkét oldalán gépelt lap, nagyon halvány, nehezen olvasható, dátum nélkül.

¹²⁶ BOGYAY (1940), 267–277.

¹²⁷ „hasaltakhoz” lásd BOGYAY (1940), 272–275. „Gerke teóriájához”, amelyet a megjelent íráshoz már használt, hivatkozott uo., 273, 7. jegyzet.

¹²⁸ A Vasvármegyei Múzeum Régiségtárából megörökölt, szombathelyi raktárban „felfedezett” román kori kőfaragványok provenienciadatainak kusza szálait Bogyay kezdte kibogozni, többek között a zalavári oltártöröredék kapcsán: BOGYAY (1941b), 88, 93. Számos jáki faragványt azonosított (nyugati kapu: ívmező; főapszis párkányköve), néhány jáki vonatkozású faragvány eredetével kapcsolatban azonban – miként Bogyay is jelzi – még számos nyitott kérdés van. Lásd még 3. jegyzet, és alább 129. jegyzet.

¹²⁹ Ez a későbbi publikációiban is feltűnő, a jáki főapszis koszorúpárkányával azonosítható darab Bogyay számára mindvégig a második jáki periódus bambergi kapcsolatainak adu ásza: BOGYAY (1964), III. BOGYAY (1993), 13–14, 3. kép. A jáki nyugati kapu oroszlánjának tartott darab valójában a főszentély középső ablakának a Schulek-féle restauráláskor kiváltott oroszlánjával lehet azonos. vö. BOGYAY (1944a).

¹³⁰ Horváth Tibor Antal (1889–1964) premontrei kanonok, magyar-földrajz szakos tanár 1921-től dolgozott Szombathelyen a Vasvármegyei Múzeum Régiségtárában segédőrként, majd 1923–1936 között a múzeum igazgatóhelyettese volt. Később 1936–1948 között Keszthelyen működött. Kiss–Mayer (1991), 419; MMA (2002), 401 (Kiss Gábor). Különböző 16–18. századi családi levéltárakból gyűjtött vegyes művészettörténeti, részben iparművészet-történeti adatokat tartalmazó regesztáit a MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjteménye őrzi (A–VII–5).

¹³¹ A darabról lásd Bogyay egykorú felvételét: UIM Bibl, SoSa, NI. Bogyay, 17. Materialsammlung Fotos, 57/4/a-b-c. (Egy pozitív és két negatív.) Hátoldalán ceruzával: Szombathely. Szemináriumi kerti ásatások. A régi szombathelyi várból. Úgy tűnik, hogy a jó minőségű fotót tényleg elküldte Csemeginek, mivel a kérdéses vakívről hagyatékában csak egy igen gyenge, homályos felvétel maradt fenn. A szombathelyi késő román vakívról lásd LAHU 6, 376, 381, 7–8. jegyzet és 386, 81.1. sz., 790–791. kép (Zsámbéky Monika–Kiss Gábor; Ivicsics Péter–Lövei Pál).

¹³² Vö. előző az levél Őrszentpéterre vonatkozó passzusaival.

Az ívsoros párkány, vagy hogy hívják a tornyon is megvan, amely igen szervesen benne van az épületben. Az hogy nem rajta keresztül van a bejárat, itt nem ujság. Szompácson sem úgy volt.¹³³ A lapos mennyezet is általános. Az ívsor itt aligha lehet régiség jele, hiszen él ebben az egyszerű formában a román kor végéig. A toronyablak igen levegős, keskeny, magas, vékony választó oszloppal. Egy ívbe van foglalva két kis ív. (Lébény) A szentély megküldött ablaka nagyon is posztják, már totál a gótika homorú tagjával, legalábbis úgy nézem. A pap mondja, hogy eredeti. Mivel minden szentélyablak ilyen, azt hiszem a hajó posztják ablaka nem lehet velük közös kalap alá hozható. Belül a hajóban a szokásos enyhe csúcsíves fülketagolás. Ez a tagolás is tapasztalatom szerint kései motívum, Szompácson, hol pl. a szentély, mely egyedül van boltozva, szörnyen vastag falu, és az emberfejes oszlopfő is igen régies, nincs fülke, Zalamindszenten és Kallósdon van (bár ez utóbbin a kerek templom hagyománya miatt is.) A régi műemléknyilvántartásban Őriszentpéter 14. századnak szerepelt.¹³⁴ Szóval van ingadozás ötért. Azt hinném, hogy a hajó többé-kevésbé egykoru, provinciális valami, még diadalíve is, mert a szentély aligha lett volna ennyire széles, ha a diadalívvvel együtt építették volna meg. Viszont az is igaz, hogy közönséges apszisnak meg elég bötorku volna. Mit szósz tüle?

Dyggve bácsitól kaptam egy különlenyomatot, melyre Gerke figyelmeztetett.¹³⁵ Az Agnus Dei-k kora középkori fejlődése szépen benne van, ott most csak a közbeeső pár száz év kell, és ott leszünk Szentmihályfánál és Jáknál és Hášágynál stb. Perugiában ezt meg akarom csinálni.¹³⁶ Szentmihályfai kapu különben is szinten készen volna. Pávéllal igen összekomáztunk Szombathe-lyen. Ami meg Kallosdot illeti, mindenben Rád bízom. Nem „baj” ha a Történetírás[ba]n születik is meg. Krisztus urunk is jászolban született.¹³⁷ Az utolsó szám különben tûrhetõen nézett ki. Igaz, hogy

¹³³ Szompács (Szompácpuszt) Zala megyében Pusztaderics és Tófej falvak határában fekszik. A kis templom dombtetõn, elhagyott temetõ közepén emelkedik, falu már rég nincs körülötte. Egyhajós, félköríves apszissal záruló templom, nyugati részén toronnyal. A torony felsõ szintjén, az északi ikerablakban emberfõvel díszített román kori oszlopfõ figyelhetõ meg, amely a templomocska Árpád-kori eredetére utal. Az emléket épületrégészeti kutatás – ismereteim szerint – még nem vizsgálta, de felbukkan az újabb irodalomban: VALTER (2002), 161–162. és 131, 180. kép. Bogyay szompácsi templomról készült felvételei: UIM. Bibl. SoSa, NI. Bogyay 17. Materialsammlung, Fotos (II), 17/60.

¹³⁴ FORSTER (1906) II, 986. „R. k. kerített templom, épült a XIV. században.” Az idézett mû elsõ kötetében azonban román stílusúként van feltüntetve: FORSTER (1905) I, 422. A templomocska datálása körül zavart talán a korábbi szakirodalomban is a szentélyát-építés megítélése okozhatta.

¹³⁵ Ejnar Dyggve (1887–1961) dán archaeológus, elsõsorban a Balkán-félsziget és Észak-Itália késõ antik és kora középkori emlékanyagát kutatta (többek között: *Die Altchristlichen Kultbauten an der Westküsten der Balkanhalbinsels*, 1940; *History of Salonitian Christianity*, Oslo, 1951.) Az 1920-as évektõl Thesszalonikiben folytatott ásátásokat, amelybe 1939 tavaszától a magyar klasszika archaeológia képviselõi s az egyetem Régiségtani Intézete is bekapcsolódott. Errõl lásd ALFÖLDI (1948), 444: „...1939 tavaszán nagyszabású kampányt kezdtünk Szalonikiben, a dán Rask–Ørsted-alap pénzén, Galerius római császár általunk felfedezett palotakerületében; reméljük, hogy ezeket a kutatásokat hamarosan folytathatjuk a késõkori és koraközépkori Balkán e kulcsponjtján...” Dyggve szoros kapcsolatot ápolt Hekler Antallal és tanszékével, valamint a szintén kora keresztény mûvészetre specializálódott Friedrich Gerkével. Görögországi ásátások tervei magyar részrõl már az 1910-es években is napirenden voltak, s ebben Hekler Antalnak szintén komoly szerep jutott. Errõl és Hekler Antalról lásd NAGY (2007), 622–624. Dyggve és Hekler kapcsolatához lásd még az 1937-es svédországi tanszéki kiránduláson Zádor Anna által készített felvételeket: Zádor I, 39 (kép) és Zádor II, 128. Itt Bogyay valószínûleg késõbb az Isten Báránya-tanulmányában is hivatkozott Dyggve-munkára utal: BOGYAY (1940/1941), 98, 13. jegyzet

¹³⁶ Bogyay 1939-ben a VKM ösztöndíjjával vett részt a perugiai nyári egyetemen. Az itáliai út eredményei legfõképp az Isten Báránya ikonográfiájával foglalkozó írásába épültek bele; a tanulmányúton, különösen Ravannában készült fényképei közül számos e motívumra koncentrál. BOGYAY (1940/1941); BOGYAY (1941a).

¹³⁷ Kallósdról szóló cikke végül a *Dunántúli Szemlében* jelent meg: BOGYAY (1940).

címe lehet nemsokára: *Analecta Bendeffyana*.¹³⁸ *De nem baj. Mint olvashatod, a kallosdi apszisról én is ugyanazt gondolom, mint Te. A mai apszis egykorú szükségmegoldás. Megsugom, van ám sejtelmem szerint még egy illen, de kicsi és rombadőlt és egy romban lévő copf templom szentélyéül szolgáló szintén késő román kerek templomocskám még is. Csak ne lenne illen kánikula, kimennék oda, mert nincs messze.*¹³⁹ *Lehet, hogy csalódom, de lehet, hogy jó a szímatom. Hanem most már jóccakát, stb. igen köszönöm kedves küldeményét. A visz. olvasásig sokszor ölel kerektemplomi szeretettel és lölkessedéssel.*

4. Boyay levele Csemegihez 1939 nyarán¹⁴⁰

Ides Bulgárországból szalajtott Komám Joszipovics Josip!

Most pedig len kösd föl a gatyjádát és okuláredát az olvasáshoz. Hát 1^o Drágalátós pofikámat csakis azon egyszerű okból nem spektálhattad, mert sajna nem rendelkezem televíziós leadóval. Látogatásom után belepottyantam a legszörnyűbb vizsgájerbe, Te meg vasárnap már utaztál. Így mire én kilábaltam a szabad levegőre, Te már rég balkáni levegőt szípogettál. Azután meg mindössze két éjszakát töltöttem Pesten, mikor bizony igazán nem illendő vizitába járni. Így tehát most pótolom, amit így el kellett mulasztanom. Némethonban rengeteget okultunk és majdnem ugyanannyit ittunk.¹⁴¹ Én két dolgra spóroltam: Bambergre, és a báti képek rokonaira, tehát a nürnbergi piktúrára. Bamberg „Élmény” nagy É-vel. Volt aztán hozzá egy igen szimpatikus mérnök vezetőnk, bizonyos Johann Joseph Morper,¹⁴² Baureferent a Städtisches Museumban, aki karácsonyra szándékozik egy 30 RM-ás monográfiát megjelentetni a dómról.¹⁴³ Szóval gondolhatod, hogy benne volt a dolgokban. Csak úgy köpte a bambergi-magyar kapcsolatokat családtörténeti alapon. (Szent István, Merániak, és II. Endre, IV. Béla, Szent Erzsébet) különféle helyi hagyományokat is leadott Szent István ottani huncutságairól, mikor pl. belovagolt a templomba. Stb. Szóval ők már teljesen leszámoltak a III. Konrádokkal és éppen a középkori bambergi Szent István-tisztelet és a lovasszobor mellett egykor ott állt Szent István oltár stb. alapján szegyen nélkül

¹³⁸ *Történetírás*. „Egyetemes Történettudományi Szemle”: az 1937-ben indult, negyedévente megjelenő folyóirat három évfolyamnál többet alig ért meg. Szerkesztője Belitzky János (1909–1989) volt, az említett Bendeffy (Benda) László (1904–1977) történész, geológus, leginkább magyar őstörténettel, keleti magyarokkal foglalkozott, s a *Történetírás* majd minden számába írt. A folyóirat „aljas hírével” kapcsolatos irányváltást jól jellemzi az 1939. januári számhoz írott, *Új utakon* című szerkesztői bevezető. A *Történetírás* korábbi évfolyamaiban jelent meg Csemeginek a Nagyboldogasszony-templom délkeleti kapujáról, a budai domonkos kolostorról és Óbudáról szóló egyik, valamint Bogaynak a nagykapornaki bazilikáról írott tanulmánya. CSEMEGI (1937a); CSEMEGI (1937b); CSEMEGI (1939d); BOGAY (1938).

¹³⁹ Nagy valószínűséggel a Zala megyei Bagodvitenyédre (Vitenyéd-szentpál) gondol. Ezt 1939 nyarán le is fényképezte: UIM Bibl., SoSa, NI. Bogay 17: Materialsammlung, Fotos (II), 17/7/a-b. A kép a 18. század derekán kibővített, átépített Árpád-kori körtemplom külső (nyugati) falának részletét ábrázolja, kelet felől. A felvétel láthatóan a málló barokk vakolat alól előbukkanó téglafalazatra és a korai, lizénás faltagolás részleteire koncentrált. A későbbi kutatás igazolta sejtését: VALTER (2004), 134–135.

¹⁴⁰ UIM Bibl., SoSa, NI. Bogay, Korrespondenz, Alte Reihe. Halvány, de jól olvasható gépirat, két lap, három oldal. A levél datálatlan. Csemegi balkáni utazásának említése Csemegi 1939. június 1-i leveléhez (illetve az elé) utalná, viszont a Hamann-könyv miatt (amelyet abban küldött el Csemegi Bogaynak) bizonyosan később kelt. Kérdés, hogy Csemegi bulgáriai, balkáni, valamint „Kyriék-földjén” (Görögország, thesszaloniki ásatások?) tett útja egy és ugyanaz lehetett-e.

¹⁴¹ A Hekler Antal és Freidrich Gerke szervezésében zajlott 1939-es, németországi tanulmányútról van szó, vö. 89. jegyzet.

¹⁴² Johann Joseph Morper helytörténész, művészettörténész. Az 1920-as évek derekától működött Bambergben, illetve a háború alatt átmenetileg Prágában. Művészettörténetből 1944-ben doktorált (*Das Czernin-Palast in Prag* című munkájával) Hans Jantzennél a müncheni egyetemen. Alapvetően Bamberg helytörténetével, középkori és barokk műemlékeivel, egyházművészettel foglalkozott, az 1930-as években kisebb ásatásokat végzett a dómban. A kutatás leginkább a bambergi és délnémet, valamint a cseh, prágai barokk építészet témájában írott műveit jegyzi.

¹⁴³ Vö. BOGAY (1944a), 103. E tervezett Bamberg-monográfia a nagyobb német művészettörténeti könyvtárakban sem lelhető fel; kérdés, hogy elkészült-e valaha. Morper tollából a dómmal szomszédos városi múzeumról készült vezető ismert: MORPER (1940).

bevallják, hogy a Reiter bizony Szent István.¹⁴⁴ A humoros a dologban az volt, hogy a müncheni *Tag der deutschen Kunst*¹⁴⁵ plakettjén, melyet nekünk is eladtak, [...] pfennigekért, pont a bambergi lovas feje van.¹⁴⁶ Köpte aztán az adatokat Villard de Honnecourt-ról, aki szerinte Szent Erzsébet révén kerülhetett Magyarországra, 1235 körül. Szent Erzsébet u. i. Cambray-nak nagy jötevője volt. Levitt minket a mélységekbe, az első, Henrik féle templom kiásott szentélyéhez, gyertyavilággal a kézben ő fel is bukfencezett az általa kiásott oszlopládba.¹⁴⁷ És előadásában érdekes volt, az a megállapítása, hogy Henrik görögökkel dolgoztatott (Szent István apósa)¹⁴⁸ és egy a mai templom kriptájában felhasznált régi oszlopfő nekem rém gyanúsnak tűnt vala fel. Na de hát képe ugyanis benn lesz a jövődő könyvben. A magyar dolgokat csak Gál könyvé¹⁴⁹ keresztül ismerte, de kijelentette a legfontosabb dolog volna, minden föld feletti és föld alatti, magyar dolgot részletesen és külön feldolgozni szép bibliofil összefoglalások helyett. Emez uriember aztán persze aztán a fenti, azaz a mai templom dolgait is részletesen és irtó alaposan, amennyire a rendelkezésünkre álló fél nap engedte, elmondta, velünk jött Ebrachba, Pommersfeldenbe, Banzba, Vierzehnheiligenbe, szóval igen rendesen viselkedett. Ezt az uriembert Terád uszítottam és meg-

¹⁴⁴ Ezzel szemben Morper valamivel későbbi véleményét lásd MORPER (1948). Ezek szerint már – Vöge 1902-es elképzelésével összefüggésben – a Háromkirályok egyikének tartja, feltételezve, hogy a másik két király szobra a harmincéves háború során pusztult volna el. Morper már korábban is vizsgálta – igaz, más szempontból – a Bambergi Lovast, Reitert: MORPER (1924). A Reiter 1930-as évekbeli művészettörténeti recepciójához többek között: HARTIG (1939), 105–110 (Die Umdeutung von Konstantin in Stephan); a Reiter ikonográfiai értelmezésére vonatkozó kutatások történetének kimerítő áttekintése: GLOCKEL (2006); liturgiátörténeti adalékok és források a bambergi dóm Szent István oltáráról: KROOS (1979), 168–169, valamint a kérdéshez legújabban, a stílust, technikát és ikonográfiát érintő számos kritikai észrevétellel és kutatástörténeti kitekintéssel: HUBEL (2006), 495–508.

¹⁴⁵ Az 1937 és 1939 között nyaranta Münchenben megrendezett, kiállításokkal egybekötött nemzetiszocialista történelmi parádékról, valamint a „braune Barbarei” árnyékában folyó művészettörténet-íráshoz lásd DILLY (1988), ehhez a kontextushoz különösen: 43–54.

¹⁴⁶ A Bambergi Lovast mint „a germán lovag ideálképét” a nemzetiszocialista ideológia éppúgy kisajátította a német késő romanikából, mint a naumburgi donátorszobrokat. Viszont naumburgi kortársaival szemben a Lovas ez irányú recepciótörténete kevésbé feldolgozott. A naumburgi donátorszobrokhoz lásd Lövei Pál recenzióját e folyóiratszámunkban. A Reiter feje egyébként az 1938-as müncheni *Tag der deutschen Kunst* plakátjának és emlékérmének kompozíciójában kapott helyet (a tanszéki kirándulás résztvevőinek az előző éveket adhatták el?), valamint az azonos című 1937-es esemény programfüzetében a 18. lap tetejének grisaille ornamentikájában, antikos keretarchitektúrában szintén találkozhatunk vele. Egyébként a plakáthoz igen hasonló kivágatok és nézetek tűnnek fel Walter Hegének a bambergi dómról és a Reiterről 1938-ban forgatott filmjében (*Das Steineren Buch*). Erről lásd SCHRÖDL (2005), 315–318, kül. Abb. 3–4.

¹⁴⁷ Bambergben az 1930-as évek derekán folytak részben az épület helyreállításához kapcsolódó (Landbauamt Bamberg) ásatások. Ezek eredménye a II. Henrik (1002–1024) császár által alapított székesegyház 11. századi nyugati kórusának és kriptájának „felfedezése”, tisztázása lett. Ezekről lásd MAYER (1936); MORPER (1935/1936a); MORPER (1935/1936b). A kora 11. századi nyugati kriptához kül.: 254–255. Továbbá WINTERFELD (1979), 16–29.

¹⁴⁸ István király apósa Civalakodó Henrik bajor herceg (†995). Nevéhez Regensburgban fűzhetők építkezések (Sankt Emmeram, Niedermünster), a bambergi székesegyházat II. Henrik néven császárrá lett fia, Szent István sógora alapította és építtette 1007-től, felszentelésére 1012-ben került sor.

¹⁴⁹ GÁL (1929). Ránk nézve siralmas, hogy a magyarországi romanikáról, Árpád-kori építészetéről, művészetéről idegen nyelvű szakmai közönségnek szóló összefoglaló munkaként napjainkban is még mindig csak ez a nyolcvan évvel ezelőtt megjelent könyv érhető el a nemzetközi szakkönyvtárak polcain.

adtam a címed, nem tudom jelentkezett-e. Ami aztán a báti képeket illeti, Baldass megállapításait¹⁵⁰ nagyjából alá kell írnom, csak tény az, hogy a báti piktor, volt olyan piktor, mint a Deokarus oltár mestere és az is bizonyos, hogy a báti képek az Imhoff oltár és a Deokarus oltár közt, tehát 1420 és 1437 közt vannak.¹⁵¹ Az is tény viszont 1450 körül Nürnbergben egy eddig publikálatlan gobelinen a teljes Kata-lin legenda meg van már, de a mi tükör-képünknek ott sincs nyoma. De az ikonográfia is megerősíti a stíluskapcsolatot.¹⁵² Erről még lehetne sokat csevegni, de majd legközelebb.

Hanem most térjünk Hamannra. Gondolhatod, hogy igen kapóra jött most nekem. Csak azt sajnálom, hogy Regensburgban nem szállhattunk már ki. Hamannból tényleg irgalmatlan sokat lehet tanulni és mint mindjárt meglátod, némely dolgokban totál megváltoztatta a véleményét. Igaz, hogy mindenhol kikopó és olyan bolygó zsidó-féle normann műhely tragikus regénye azt hiszem kicsit túl költői, amint az öreg kissé hajlamos arra, hogy dátumokkal és stíluskritikán kívül álló érvekkel csakis akkor dolgozzon, ha megfelel a teoriának. De hát igazán meg lehet neki bocsátani a sok nagyszerű éca mellett azt, hogy a merseburgi keresztelőmedencét 1180-ról, 1240-re datálja, mert az apostolok a próféták vállaira kucorogtak, szerinte bambergi mintára.¹⁵³ Bár azt hiszem én is, van kis stílus- és egyéb különbség, ha valaki úgy fölnyekken kényelmesen lelógó lábakkal egy barátja fél- illetve balvállára, mintha úgy lábujjhegyen állva meredezik egy oszlop helyén, mint Bambergben. Aztán meg kíváncsi volnék, hogy datálásai éppen a dél-francia-olasz kötetben,¹⁵⁴ hogy állnak, mivel úgy nézem, ő nem szól arról, ami onnan már a XII. században átjöhetett és át is jött az Alpokon. A regensburgi Schottenkirche északi kapujának pontos datálása pl. igen érdekelne, majd gyűn, hogy miért. Na de hagyjuk most ezt, inkább rátérek arra, hogy Hamann tata és a német honi dolgok láttán kénytelen voltam azon hiedelemre jutni, hogy a Szentmihályfai timpanon nem régebbi a templomnál, sőt annak készült és bele passzol a templom egyéb plasztikai díszébe.¹⁵⁵ Lehet, hogy nagy csacsóság amit írok, és Hamannabb vagyok Hamannál, de hát épp ezért írom le

¹⁵⁰ Baldass (1932), 62–73. Baldass az 1931-es nürnbergi kiállítás kapcsán (*Katalog der Ausstellung Nürnberger Malerei 1350–1450 im Germanischen Museum Nürnberg. Juni bis August Nürnberg 1931*) írott tanulmányában fejtette ki a báti képek (Esztergom, Keresztény Múzeum) és a Deokarus-oltár (Nürnberg, St. Lorenz) között felfedezhető rokonságra vonatkozó nézeteit (a báti képeket a Deokarus oltár mesterének attribuíja: i. m., 71–72, Abb 53.), továbbá az Imhoff-, Deokarus- és bambergi oltárok, valamint mestere(i)/műhelye(i)k közötti kapcsolatokra vonatkozó elképzeléseit, amelyek a báti képek szakirodalmában azóta is többé-kevésbé igazodási pontként szolgálnak. A korabeli hazai kutatásban alapvetően a báti táblaképek itáliai (sienai, illetve firenzei) hatás alatt dolgozó mesteréről szóló nézetek uralkodtak. Többek között: GEREVICH (1925), 155, Taf. 1; GENTHON (1932), 23–26, 2. kép; HEKLER (1937), 76, Abb. 104.

¹⁵¹ A 150. jegyzetben idézett 1931-es nürnbergi katalógusban csak az Imhoff-oltár mestere szerepel: Meister des Imhoffaltars in St. Lorenz zu Nürnberg. Kat. 43, 29–30. Taf. 8. Az oltárt az 1449-ben elhunyt Konrad Imhoff alapította, a kutatás 1418–1422 közé helyezi. Vö. BALDASS (1932), Abb 43.

¹⁵² A báti táblaképekhez, Baldass teóriájának hazai recepciójához és kritikájához lásd RADOCSAY (1955), 46–48, 275–276, VI–VII. tábla. Báti táblaképekről összefoglalóan, szakirodalommal: *Keresztény Múzeum Esztergom* (1993), 175, Kat. Nr. 4. (TÖRÖK Gyöngyi); MUCSI (1960), 11–21. Bogayy ebben az időszakban az oltárdíszítő-művészetről írott tanulmánya kapcsán foglalkozott késő középkori táblaképfestéssel: BOGYAY (1942/1943), azonban a báti képek kérdését és a nürnbergi alkotások ez irányú szerepét majd csak évtizedekkel később tárgyalta: BOGYAY (1964), 14–15.

¹⁵³ HAMANN (1923b), 112–115, Abb 216. (Die Neumarktskirche in Mersburg.) „... Apostel auf dem Schultern der Propheten ist das Thema des Fürstenportales in Bamberg. Die Figuren sind von einer Primitivität, die an die lineare Oberflächenbearbeitung der Quedlinburger Äbtissinnen [a St. Servatius apátnő-síremlékei] erinnert, aber durchsetzt von reiferen Faltenmotiven plastischer, seitwärts streichender Falten, daß auch hier nichts hindert, einen Einfluß vorgeschrittener Bamberger Kunst auf zurückgebliebenen sächsischen Provinzialismus anzunehmen. Das Taufbecken wäre dann also auch erst gegen 1240 entstanden.”

¹⁵⁴ HAMANN (1923a).

¹⁵⁵ Bogayy a Szentmihályfáról írt első tanulmányában – BOGYAY (1937), 4 – még úgy vélekedett, hogy a „kapuelőcsarnok” déli részén befalazott, Agnus Deit ábrázoló kőlap (timpanon) a kapu faragványainál régebbi. Később azonban már egykorúságuk, összetartozásuk mellett érvelt: BOGYAY (1941a), 225–228.

bölcs ítéletedre. A gondolatmenet a következő. A reliefen korhatározó nem lehet maga a relief, mert annyira provinciálisan egyszerű, és tán kidolgozatlan is, nem lehet az egymagában az alsó szalagfonat sem, de feltétlenül korhatározó az ívet keretelő valami, főként a szalagfonattal együtt. Ha u. i. ezt megnézzük, a mellékelt lapon látható minta bujik ki, ami nem más, mint egy szíjszerűen fonódó inda, melyből félpalmetta levelek ágaznak ki és ezek alkotják a mandula alakú belső terekben azt a különös, kifelé csipkés szélű, belül egy hasadékot mutató, valamit. Nos, hát ez a minta megtalálható: Pavia S. Michele, Déli kapu Hamann I. 64. kép) itt a külső oldalra egész két oldalas levelek esnek. A palmetta alak nem igen érezhető. Tulajdonítható ez a kerek ívtagon betöltendő tér alakjának.

Worms, keleti kórus, falpillér [29. kép]. Itt már klasszikusabb, teltebb palmetta jelleg jobban érvényesül, lényegileg közelebb van a mienkhez. Láttam azon kívül bambergi oszlopfőkön is, a Georgenchoron, még hozzá a szalagfonat szoros közelében. Általában tény az, hogy a szalagfonat pont ezen körben, Paviától, Milanótól, Worms–Gelnhausen–Bamberg–Regensburg stb-ig mindenütt már igen kedvelt valami. Longobard fonatos keretelésű timpanon van Gelnhausenben és Wormsban is. Mindez Hamannban szépen benne van.¹⁵⁶ A kör ahonnan a motívumok jönnek, megvolna, úgy szintén a kor is. A képre magára emlékszel, azt hiszem Novotny könyvében találtunk egy pontos ikonográfiai és kompozícióbeli párhuzamot, úgy néztem olyan XIII. század közepe táji valami, azaz timpanon lehetett.¹⁵⁷ Még tovább jutunk, ha megnézzük alaposan a szentmihályfai kaput. Jellegetes rajta: csavaros díszítésű tag, azaz nyolcszöglet három oldalával alakított pillértag, amelyeknek kapiteljük voltaképp nincs, hanem olyan szélesebb, tagoltabb fedőlemez féle van csak az ívek és oszlopok közt. A belsónél az oszlopfő helyén valami cifraság látszik, hogy mi, megpróbálom kikaparni. Kifelé a fedőlemez, hirtelen el van vágva, keresztbe van metszve a profil, kétségtelen, hogy itt hiányzik a folytatás, tehát befejezetlen a kapu. A kapu oszlopokkal simított pilléreivel, elsorvasztott kapitelljeivel, normann elemek hiányával, mind ama bizonyos északolasz–délnémet kombinációra utal, és pl. a kapitellek helyén éppen hasonló tagot találunk, csak éppen valamivel gazdagabbat Millstadt am See nyugati [31. kép] kapuján,¹⁵⁸ amely teljesen ebbe a délfrancia–lombard–délnémet áramlatba kapcsolódik. Hamann I. 233. kép. A kapitellzóna elsatnyulására illetve átalakulására, ahogy a képeken láttam, már a veronai ny. dómkapu és a cremonai dómkapu is példa lehet. ugyancsak ezekre emlékeztet a kapunak az előcsarnokba helyezése. Olaszoknál a kapitellek eltűnése, amelyek mindig az oszlop v. pillér különállását hangsúlyozzák, indokolva lehet a pálcavékonyságúvá finomított és sűrűn rakott oszlopokkal. Millstadt és nálunk is azonban egyáltalában nem olasz arányok, Millstadt nem lehet előkép, de kortárs igen. Erre véletlenül Hamannak történeti alapja van, a XIII. század közepe táji tűzvész utáni átépítés. Tehát eljutnánk ahhoz a dátumhoz, amit a templomról eredetileg is kisütöttünk. A kapu tehát nem készült el, úgy ahogy akarták, a timpanon is, amit a reliefmezőn kívüli vésőnyomok mutatják, még munkában állhatott. A relief és dísz sokkal plasztikusabban nemigen lett volna befejezve sem, hiszen az ornamentika voltaképp kimondottan sík ornamentika, a relief pedig csak beleilleszkedett volna ebbe és kénytelen voltam látni egy jó csomó példán a müncheni Bayerisches Nationalmuseumban¹⁵⁹ és egyebütt is. Hogy provinciális jellegű dolgoknál a rajzos, lapos relief a bambergi prófétákkal egyidő-

¹⁵⁶ Egyebek mellett: HAMANN (1923a), 87; HAMANN (1923b), 52, Abb. 97.

¹⁵⁷ Bogay a NOVOTNY (1930), 67 képtábláján közölte, Karintiában fekvő St. Veit an der Glan plébániatemplom nyugati kapujának timpanonjára gondolhat. Középpont Agnus Dei látható kereszttel, kétfelől pedig a zalaszentmihályfai ívmezőhöz hasonlóan – evangélista-szimbólumként értelmezhető – oroszlán, valamint egy glóriás sas tűnik fel. Az ívmeződomborműről bővebben lásd NOVOTNY (1930), 85–87; újabb értékelése: GBKÖ I. (1998), Nr. 109, 363–364. A karintiai ívmeződomborművet az 1210-es évekre datálja a jelenlegi kutatás, az Isten Báránya mellett feltűnő evangélista-szimbólumokat pedig a templom titulussával hozza összefüggésbe.

¹⁵⁸ HAMANN (1923a), 127–132, Abb. 233–234, 236–240; NOVOTNY (1930), 61–78, Abb. 43–56. Millstatthoz vö. Függelék, 1. levél és 98. jegyzet.

¹⁵⁹ Ezekről Münchmünster és Biburg 12–13. századi plasztikájával összefüggésben egyebek mellett: KARLINGER (1924), 84–85, uo. 125–127. képek.

ben is él. Ja igaz, Würzburgban láttam egy oszlopot, a Custos meg én is a XIII. sz. végére datáltuk, amelyen a timpanon díszének mindkét motívuma fejletlenebb alakban, de lényegileg már megvan együtt. Visszatérve a befejezetlenségre: erre utal az is, hogy csak három oszlop kapott rendes lábat, fejezetet meg egy sem. A faragók tehát meglógtak. Hamann szomorújátékot írna ebből. Na és végül ott van a fent kikukucsáló bika, illetve kosfejek.¹⁶⁰ Nem lehetnek ezek is olyanfélék, mint a wormszi keleti kórus galériájának oszlopai alól kikukkantó emberek és állatok, vagy mint a bambergi keleti kórus sarkain az ablakok feletti párkány alatt a sarkokon, tehát az egyik szentmihályfai fejnek megfelelően befalazott ember- és állatalakok?¹⁶¹ Na és ha Hamann volnék, akkor még azt is állítanám, hogy a templom nyugati karzata redukciója egy nagy templom ugyancsak háromnyílásos karzatának,¹⁶² amely tehát eltérve az általános használattól, a mellékhajók felé, is nyitva volna, és ezt az előképet is megtalálnám ugyan azon a területen, ahonnan a többi jött, Regensburgban a Schottenkirchében. Így legalább Hamann nagy gyönyörűségére valami normann tragikum is belekerülne.

Hanem most gyün a másik: az ornamentikához előrántott wormszi falpillér két szélén belesimulva, a sarok élbe némi kariatyda ízzel, két bajsos muki rángatja a szakállát [29. kép].¹⁶³ Bajszuk, szemük erősen emlékeztet a teljesen azonos motívumú zalavári muki ebbéli kiképzésére [27–28. kép].¹⁶⁴ De előgyűnnek a szakállrángató mukik még Moosburgban is, a kapu bal külső falpillérfejezetében, itt már a fejükkel tartják a dekplattnit [30. kép],¹⁶⁵ na es előgyűnnek a moosburgiak papáján, a regensburgi északi skótkapun is [7. kép],¹⁶⁶ a wormsihoz hasonló pillérsarkokon, de sajnos a képen alig lehet látni őket, de Hamann megírja, hogy ott vagynak. A mi zalavári atyusunknak esze ágában sem volt olyan jámbor svábként belesimulni egy falba vagy pillérbe, hiszen egész körös-körül, még a szép öve is ki van faragva [28. kép]. Viszont kétségtelen, hogy oszlop és nem vaj volt a fején. Tehát kerek plasztika, kimondott atlaszi szolgálattal. Ebben közelebb áll talján kollégáihoz. (Piacenza) Viszont félalak, tehát vagy valamiféle konzol állhatott (vö. regensburgi északi skótkapu feletti karyatidákat)¹⁶⁷ vagy valami más épülettágon.

A félalakokról Hamann bölcsen azt tanítja, hogy az a kapuk külső ívénel, azt tartva nem esőt, halált vagy jó szerencsét, hanem délfrancia motívumot jelent. Evvel kapcsolatban aztán megnevelt, köztisztviselő és saját káromon és majdnem betört fejemen tanult koponyámban ismét egy régi-régi lázadó gondolat: hogy a zalavári szalagfonatos párkánytöredék, illetve kétségtelenül kapufélfa, az az félkő, szintén ide tartozik és nem írható Istenben boldogul Privina, vagy legkésőbbi Szent István királyaink számlájára. Hekler tata is a milánói S. Ambrogio kapubejáratának pillérfőjére hivatkozik, én viszont a paviai S. Michele északi kapujának, jobb félkövét azaz félfáját említhetném Hamann I. 66. ábra nyomán, ahol ugyancsak ilyenfajta, bár azért nem azonos szalagfonat ékesíti a kapufélfát.¹⁶⁸ Úgy hiszem ez egy nyom volna, ami alapján Zalavárról ki lehetne hámozni azt a kevés semmit, ami kihámozható. Hanem mert aztán gondolom, hogy átkozod magad és téped üstöködet, hogy minek is bocsátottál rá erre a Hamannra. Ne félj, belátható időn belül vissza is adom, már a vége felé járok,

¹⁶⁰ Zalaszentmihályfa e részletéhez lásd Bogay (1937), 6–8. A „kos- és marhafejjel” díszített vállköveket a későbbi műemléki kutatás során kivájtatták a torony északnyugati sarkáról, illetve déli ablaka alól, és a torony nyugati homlokzatának ikerablak-csoportjába építették vissza. Lásd VALTER (1971–1972); H. Vladár (1971–1972), 164–165, 174.

¹⁶¹ Worms említett részletéhez lásd HAMANN (1923a), 19, Abb. 36–37. Bamberghez HAMANN (1923b), 73, Abb. 159.

¹⁶² BOGYAY (1937), 4–6.

¹⁶³ Worms, székesegyház-belső, a keleti szentély északi falpillére: HAMANN (1923a), 17, Abb. 52.

¹⁶⁴ GEREVICH (1938), CCXVII/1, CCXVIII. (13. század közepe); TÓTH S. (1992), 163, Kat. Nr. 12. és 14. 5. kép, valamint Kat. V. 64–65, 450–452 (Tóth Sándor), in TAKÁCS (2001), 450–452 (1220–1240 körüli datálással).

¹⁶⁵ A bajor területen fekvő Moosburg bencés apátságának nyugati portáljához: HAMANN (1923b), 71–73, Abb. 137–138; KARLINGER (1924), 32–34, Abb. 41, 44–45.

¹⁶⁶ HAMANN (1923a), 17, Abb. 11, 32–33.

¹⁶⁷ Például HAMANN (1923a), Abb. 15.

¹⁶⁸ A paviai San Michele északi kapujának jobb oldali béléletén. HAMANN (1923a), 37, Abb. 66.

a végét, a magyarokat már előre is átfutottam. Lehet, hogy az én sorrendem közelebb jár a történeti valósághoz, mint az övé?

A többi papír helyet meghagyom ékes rajzolásaimnak, mert már 11 óra vagy. Küldök egy képet a szentmihályfai kapu kérdéses kapitellhelyettesítő részéről, ha kimegyek csinállok a lábakról, az elmosódott és fejlett saroklevelekről is stb. Aztán kíváncsian várom b. beszámolódat a bulgár régi- és új szépségekről. Prof. Gerke aus Berlin, ki velünk volt nagy őskeresztény és keletész, totál leszidta Strzygovskyt,¹⁶⁹ azt mondta ő is, hogy az öreg hasból datált és rajzolt, hogy a teoriáinak megfeleljen, és állítja fesztül, hogy a kora középkori ill. későantik kelet–nyugat ellentét csak képzelet szülte: a voltaképpen középkori keresztény középkori architektúrát nyugat szülte és elterjedt a római területen, tehát a mai keleten is, értve ezen folyamat alatt az alapeszméket és csírákat, nem pedig a tényleges, teljes kifejlődött emlékkincset. Na de hát jó éjszakát öreg szkipetár, komitácsi vagy mi, sok szeretettel ölel ismét Actaffy barátod, ki közben megszűnt a vizsga következtében¹⁷⁰ seg. lenni.

RÖVIDÍTÉSEK

KÖH – Kulturális Örökségvédelmi Hivatal

MNM – Magyar Nemzeti Múzeum

MOB – Műemlékek Országos Bizottsága

MTA BTK MI – Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet

UIM – Ungarisches Institut/Magyar Intézet. 2009-ig Münchenben működött Ungarisches Institut München/Münchener Magyar Intézet néven, azóta Regensburgba helyezték: Ungarisches Institut im Wissenschaftszentrum Ost- und Südosteuropa Regensburg.

UIM Bibl. SoSa. NI. Bogay – Ungarisches Institut, Bibliothek, Sondersammlungen, Nachlaß von Thomas von Bogay

VKM – Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium

BIBLIOGRÁFIA

ALFÖLDI (1948) – ALFÖLDI András: Budapest székesfőváros Aquincumi Múzeuma és a Pázmány Péter Tudományegyetem Érem- és Régiségtani Intézete, Könyvtára együttes felállítása a budapesti Bölcsészkar központi épületében (beszéd), *Archaeologiai Értesítő*, III(1946–1948), VII–IX., 442–444.

BALASSA (2001) – BALASSA Iván: László Gyula életútja. A Nemzeti Múzeumban, külföldi tanulmányutak (1935–1940), in LÁSZLÓ (2001), 36–46.

BALDASS (1932) – BALDASS, Ludwig: Nürnberger Tafelbilder aus dem zweiten Viertel des 15 Jahrhunderts: ein Nachwort zur Nürnberger Ausstellung von 1931, *Städte Jahrbuch*, 7 (1932)/8, 62–73.

BÉKEFI (1907) – BÉKEFI Remig: *A Balaton környékének egyházai és várai a középkorban*, Budapest, Hornyánszky Viktor Császári és Királyi Udvari Könyvnyomdája, 1907.

¹⁶⁹ Josef Strzygowski (1862–1941) a bécsi egyetem „egyik” művészettörténeti tanszékének vezetője volt, amely Max Dvořákkal párhuzamosan működött. Munkássága, metodikája különösen Csemegre hatott. E hatás Csemegi későbbi tanulmányai mellett Bogayval folytatott háború utáni levelezéséből is kitűnik, amelyre a jelen munka nem tér ki; a Friedrich Gerke által Bogaynak említett vita tudománytörténeti háttéréhez lásd JÁGGI (2002), 91–111; MAROSI (2008), 103–113.

¹⁷⁰ A tisztviselőként ekkoriban letett jogi és közigazgatási vizsgára utal, amelynek köszönhetően hamarosan megkapta kinevezését Budapestre, a VKM-be. *Bogay – Lebensweg*, 5.

- Bogyay-életrajz* – BOGYAY Tamás: Bogyay Tamás életrajzi adatai (gépirat, München, 1991/1992 körül), UIM, Bibl, SoSa. Nachlaß Thomas von Bogyay, Biobibliographische Schriftensammlung.
- Bogyay-interjú* – Televíziós interjú Bogyay Tamással [1988]. Beszélgetőtárs: MAROSI Ernő, szerkesztő: ÉZSIÁS Anikó, rendező: SZAKÁLY István, riporter: SZÉNÁSI Sándor, sajtó alá rendezte: LACZKÓ Ibolya, *Ars Hungarica*, XXII(1994)/2, 259–276.
- Bogyay – Lebensweg* – BOGYAY, Thomas von: Ein subjektiver Bericht über meinen bisherigen Lebensweg (gépirat, 1978/1979 körül), UIM, Bibl., SoSa. Nachlaß Thomas von Bogyay, Biobibliographische Schriftensammlung.
- BOGYAY (1937) – Dr. BOGYAY Tamás: A szentmihályfai templom, *Magyar Mérnök- és Építész Egylet Közlönye* LXXI(1937)/5–6, február, 30–35. (Klly, 3–8.)
- BOGYAY (1938) – Dr. BOGYAY Tamás: *A kapornaki egykori bencés apátság XII. századi bazilikája*, Történetírás, Budapest, 1938. (illetve folyóiratban: *Történetírás* II(1938)/2, 153–161; a hivatkozások a különlenyomatra vonatkoznak.
- BOGYAY (1940) – Dr. BOGYAY Tamás: A kallosdi kerek templom, *Dunántúli Szemle*, VII(1940), 267–277.
- BOGYAY (1940/1941) – Dr. BOGYAY Tamás: Isten Báránya. Adatok az Árpád-kori templomkapuk ívmeződíszítéseinek ikonográfiájához, *Regnum. Egyháztörténeti Évkönyv* (1940–1941), 94–122 (klly még: *Dunántúli Szemle* Könyvei 187).
- BOGYAY (1941a) – Dr. BOGYAY Tamás: Két Árpád-kori tympanondombormű Zala megyéből, *Technika*, XXII(1941)/6, 225–229.
- BOGYAY (1941b) – Dr. BOGYAY Tamás: Szent István korabeli oltár töredéke Zalavárról, *Dunántúli Szemle*, VIII(1941)/1–2, 88–93.
- BOGYAY (1942/1943) – BOGYAY Tamás: Adatok a középkori magyar oltárdíszítő művészet történetéhez, klly. a *Regnum. Egyháztörténeti Évkönyv* (1942/1943) kötetéből, 1–22.
- BOGYAY (1942a) – BOGYAY, Thomas von: Vom Taschenblech zur Basilika, in *Vom Geist der Ungarischen Kunst*. Das Bildwerk. Kunst im Geist und Leben der Völker I/1. Ungarn-Heft, Hg. von Arbeitsgemeinschaft des Anton Hekler-Kreises Florian Kupferberg Verlag, Berlin, 1942, 7–11.
- BOGYAY (1942b) – BOGYAY, Thomas von: Inhalt und Ausdrucksform der Ungarischen Kunst des Späten Mittelalters. in *Vom Geist der Ungarischen Kunst*. Das Bildwerk. Kunst im Geist und Leben der Völker I/1. Ungarn-Heft, Hg. von Arbeitsgemeinschaft des Anton Hekler-Kreises Florian Kupferberg Verlag, Berlin, 1942, 23–28.
- BOGYAY (1943a) – Dr. BOGYAY Tamás: Magyar Műemléki Kiállítás, *Dunántúli Szemle*, IX(1943), 61–67.
- BOGYAY (1943b) – BOGYAY, Thomas von: A Szent György-hegyi Szent Kereszt-kápolna, *Technika*, XXIV(1943)/4, 217–218.
- BOGYAY (1944a) – BOGYAY Tamás: *A jáki apátsági templom és Szent Jakab kápolna. Művészettörténeti összefoglalás és vezető a két templom megtekintéséhez*, Szombathely, é. n. [1944] (*Dunántúli Szemle* Könyvei 220). A tanulmány részletekben is megjelent: BOGYAY Tamás: A jáki apátsági templom és Szent Jakab kápolna, *Dunántúli Szemle*, 10 (1943), 21–30, 95–113, 205–221, 302–314; *Dunántúli Szemle* 11(1944), 55–63, 182–191. A hivatkozások az önálló kötet lapjaira vonatkoznak.
- BOGYAY (1944b) – BOGYAY Tamás: Az ákosi református templom, *Magyar Építőművészet*, 43(1944), 67–70.
- BOGYAY (1944c) – BOGYAY Tamás: Tíz év középkori ásátásainak művészettörténeti eredményei, *Századok*, LXXVIII(1944), 488–509.
- BOGYAY (1944d) – BOGYAY Tamás: (ismertetés) Dercsényi Dezső: A székesfehérvári királyi bazilika. Budapest 1943, *Századok*, LXXVIII(1944), 322–324.
- BOGYAY (1944e) – BOGYAY Tamás: Elpusztult és átépített középkori templomok a Balaton vidékén. Badacsonyi egyházai a középkorban, *Balatoni Szemle*, III(1944)/19, április, 508–510.
- BOGYAY (1944f) – BOGYAY Tamás: A felsőörsi prépostsági templom helyreállítása, *Balatoni Szemle*, III(1944)/17–18, február, 473–476.
- BOGYAY (1953) – BOGYAY, Thomas von: Normannische Invasion – Wiener Bauhütte – Ungarische Romanik, in *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie*, II: *Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter*, Baden-Baden, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1953, 273–304.
- BOGYAY (1964) – BOGYAY, Thomas von: *Bayern und die Kunst Ungarns*, München–Zürich, Schnell&Steiner, 1964 (*Studia Hungarica*. Schriften des Ungarischen Instituts München, I).
- BOGYAY (1992) – BOGYAY Tamás: Történeti forrás- és művészettörténeti stíluskritika Zalavár körül. (Megjegyzések Tóth Sándor „A keszthelyi Balatoni Múzeum középkori kőtára” című tanulmányához), *Zalai Múzeum*, 4(1992), 169–177.
- BOGYAY (1993) – BOGYAY Tamás: Ják és Bamberg, in VALTER Ilona (szerk.): *Tanulmányok Entz Géza nyolcvanadik születésnapjára*, Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1993, 11–18 (Művészettörténet – Műemlékvédelem, II).
- Bogyay-életrajz* – BOGYAY Tamás: Bogyay Tamás életrajzi adatai (gépirat, München, 1991/1992 körül), UIM, Bibl, SoSa. Nachlaß Thomas von Bogyay, Biobibliographische Schriftensammlung.
- Bogyay-interjú* – Televíziós interjú Bogyay Tamással [1988]. Beszélgetőtárs: MAROSI Ernő, szerkesztő: ÉZSIÁS Anikó, rendező: SZAKÁLY István, riporter: SZÉNÁSI Sándor, sajtó alá rendezte: LACZKÓ Ibolya, *Ars Hungarica*, XXII(1994)/2, 259–276.

- Bogyay-Lebensweg* – BOGYAY, Thomas von: Ein subjektiver Bericht über meinen bisherigen Lebensweg (gépírat, 1978/1979 körül), UIM. Bibl., SoSa. Nachlaß Thomas von Bogyay, Biobibliographische Schriftensammlung.
- BUSCH (1932) – KARL BUSCH: *Regensburger Kirchenbaukunst 1160–1280*, Kallmünz, 1932 (Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg, 82).
- CSÁNYI (1910) – CSÁNYI Károly: *A középkori építőművészet formái*, Budapest, 1910 (Építő Munkavezetők Könyvtára, XXVII).
- CSÁNYI (1951) – CSÁNYI Károly: Bizánci elemek az Árpád-kori magyar építészetben, in *MTA II. Társadalmi-történeti Tudományok Osztályának Közleményei*, 3, Budapest, 1951, 25–40 (Muzeológiai sorozat II. kötet, 1. szám. Művészettörténet).
- CSEMEGI (1935a) – Ifj. CSEMEGI József: Az egri várszékesegyház jelentősége a XII. században, *Archaeologiai Értesítő*, XLVIII (1935), 217–223.
- CSEMEGI (1935b) – CSEMEGI József: Fejezet az egri várszékesegyház építésének történetéből. Dóczy Orbán egri székesegyháza, *Magyar Mérnök- és Építész Egylet Közlönye*, 1935/11–12 (klny.), 3–23.
- CSEMEGI (1936a) – Ifj. CSEMEGI József: Antik díszítőelemek továbbélése román építészeti ornamentikánkban, *Magyar Művészet*, XII(1936), 373–379.
- CSEMEGI (1936b) – Ifj. CSEMEGI József: Tervezés-technikai kérdések a középkori építészetben, *Magyar Mérnök- és Építész Egylet Közlönye*, X(1936)/7–12, 44–52.
- CSEMEGI (1937a) – Ifj. CSEMEGI József: A budavári koronázó főtemplom déli-keleti kapuja, *Történetírás*, I(1937)/4, 356–369.
- CSEMEGI (1937b) – Ifj. CSEMEGI József: A Szent Miklósról nevezett budavári domonkos kolostortemplom, *Történetírás* I(1937)/5–6, 489–497.
- CSEMEGI (1939a) – Ifj. CSEMEGI József: A jáki apátság temploma, *Vasi Szemle*, VI(1939), 12–37.
- CSEMEGI (1939b) – Ifj. CSEMEGI József: A garamszentbenedeki apátsági templom alaprajzának építészettörténeti vizsgálata, *Magyar Mérnök- és Építész Egylet Közlönye*, LXXIII (1939), 110–114.
- CSEMEGI (1939c) – Ifj. CSEMEGI József: *Kassai István művészete*, Budapest, 1939.
- CSEMEGI (1939d) – Ifj. CSEMEGI József: Adatok Budapest művészetének történetéhez, *Történetírás*, III(1939)/2, 75–87.
- CSEMEGI (1941a) – Ifj. CSEMEGI József: Jegyzetek az egri székesegyház építéstörténetéhez, *Magyar Mérnök- és Építész Egylet Közlönye*, LXXV(1941)/21–22, 92–94.
- CSEMEGI (1941b) – Ifj. CSEMEGI József: A tarnaszentmáriai templom, *Magyar Mérnök- és Építész Egylet Közlönye*, LXXV (1941)/11–12, 44–46.
- CSEMEGI (1942) – Ifj. CSEMEGI József: Fehér Géza: A bolgár-törökök szerepe és műveltsége. (A bolgár-törökök és a honfoglaló magyarok hatása a kelet-európai művelődés kialakulásában.) Budapest, 1940. (könyvismertetés), *Magyar Mérnök- és Építész Egylet Közlönye*, LXXVI(1942)/17–18, 70–71.
- CSEMEGI (1943) – CSEMEGI József: Hol állott egykor az óbudai királyi vár? Beszámoló az óbudai ref. templom és paplak területén 1934–35-ben végzett ásatás eredményéről, *Magyar Mérnök- és Építész Egylet Közlönye*, LXXVII(1943)/5, 34–44.
- CSEMEGI (1949) – CSEMEGI József: A tarnaszentmáriai templom hajójának stíluskritikai vizsgálata, *Antiquitas Hungarica*, III(1949), 92–111.
- CSEMEGI (1950) – CSEMEGI József: Herakles-csomó, *Budapest Régiségei*, XV(1950), 549–560.
- CSEMEGI (1954) – CSEMEGI József: A középkori építészet szerkesztési módszerei, in *Művészettörténeti tanulmányok. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve* (1953), Budapest, 1954, 13–56.
- CSEMEGI (1955) – CSEMEGI József: *A budavári főtemplom középkori építéstörténete*, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvalalata, 1955.
- CSEMEGI (1957) – CSEMEGI József: Trinitász-szimbólumok és ábrázolások a középkori Magyarország művészetében. Eredetük, továbbélésük és népművészeti kapcsolataik, in *Művészettörténeti tanulmányok*, szerk.: DÁVID Katalin, Budapest, 1957, 7–45 (Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1954–1955, IV).
- CSEMEGI (1958) – CSEMEGI József: Az aracsí kő, *Archaeologiai Értesítő*, 85(1958)/2, 174–189.
- DERCSÉNYI (1937a) – DERCSÉNYI Dezső: *Az Árpád-kori kőfaragó-művészet első emlékei*, h. n. [Kecskemét], é. n. [1937] (Magyarságtudomány tanulmányai, V).
- DERCSÉNYI (1937b) – DERCSÉNYI, Dezső: *Hungarian Medieval Art under the Árpád-Dynasty*, Budapest, Society of the Hungarian Quartely, 1937.
- DERCSÉNYI (1942) – DERCSÉNYI, Dezső: Romanische Kunst im Ungarn der Arpadenzeit, in *Vom Geist der Ungarischen Kunst*. Das Bildwerk. Kunst im Geist und Leben der Völker I/1. Ungarn-Heft, Hg. von Arbeitsgemeinschaft des Anton Hekler-Kreises Florian Kupferberg Verlag, Berlin, 1942, 12–22.
- DERCSÉNYI (1943) – DERCSÉNYI Dezső: *A székesfehérvári királyi bazilika*, Budapest, MOB, 1943 (Magyarország művészeti emlékei).
- DERCSÉNYI (1944) – DERCSÉNYI Dezső: (ismertetés) Bogyay Tamás: A jáki apátsági templom és Szent Jakab-kápolna. Szombathely 1943. (Dunántúli Szemle Könyvei 220), *Századok*, LXXVIII(1944), 581.

- DERCSÉNYI (1959) – DERCSÉNYI Dezső: Árpád-kori műemlékeink Vas megyében, *Vasi Szemle*, II(1959), 57–69.
- DILLY (1988) – Heinrich DILLY: *Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945*, Berlin–München, Deutscher Kunstverlag, 1988.
- DILLY (1990) – Heinrich DILLY (Hg.): *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin, Reimer, 1990.
- DONIN (1915) – Richard Kurt DONIN: Romanische Portale in Niederösterreich, *Jahrbuch der k. k. Zentralkommission für Denkmalfpflege*, IX(1915), 1–105.
- DONIN (1916) – Richard Kurt DONIN: Das Riesentor bei St. Stephan im Rahmen der niederösterreichischen Portalentwicklung. (Aus dem von Richard K. Donin am 16. Dezember 1915 gehaltenen Vortrage), *Monatsblatt des Altertums-Vereines zu Wien*, XI(1916), Nr. 1. Jänner, 33 Jahrgang, 197–200.
- DONIN (1932) – Richard Kurt DONIN: *Der mittelalterliche Bau des Domes zu St. Pölten*, Wien, Verlag des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, 1932.
- DONIN (1944) – Richard Kurt DONIN: Die romanische Baukunst in Wien, in Uő (szerk.): *Geschichte der bildenden Kunst in Wien. Erster Band. Von der Urzeit bis zur Romanik*, Wien, Wiener Verlag, 1944, 145–183.
- DONIN (1951) – Richard Kurt DONIN: *Zur Kunstgeschichte Österreichs. Gesammelte Aufsätze*, Wien–Innsbruck–Wiesbaden, Rohrer, 1952.
- ÉBER (1922) – ÉBER László: Magyarország Árpád-kori művészete, *Műbarát*, II(1922), 73–108, 121–168.
- ÉBER (1922) – ÉBER László: Magyarország Árpád-kori művészete, *Műbarát*, II(1922), 73–108, 121–168.
- EISENWERTH (1966) – J. Adolf Schmoll EISENWERTH: Friedrich Gerke zum 65. Geburtstag, *Pfälzer Heimat* 17(1966), 37–38.
- ENDRES (1903) – Joseph-Anton ENDRES: *Das St. Jakobsportal in Regensburg und Honorius Augustodunensis*, Kempten, Verlag der Jos. Kösel'schen Buchandlung, 1903.
- ENTZ–GERŐ (1958) – ENTZ Géza–GERŐ László: *A Balaton-környék műemlékei*, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1958.
- FASTENAU (1916) – FASTENAU, Jan: *Romanische Bauornamentik in Süddeutschland*, Strassburg, Heitz&Mündel, 1916 (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, 188).
- FERKAI (2001) – *Pest építészete a két világháború között*, szerk. FERKAI András, Budapest, Mediaware Szolgáltató, 2001.
- FODOR (2001) – FODOR István: László Gyula, a régész, in LÁSZLÓ (2001), 150–162.
- FORSTER (1905) – *Magyarország műemlékei*, I, szerk.: FORSTER Gyula, Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága, 1905.
- FORSTER (1906) – *Magyarország műemlékei*, II, összeáll.: GERECZE Péter, szerk.: FORSTER Gyula, Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága, 1906.
- GÁL (1929) – Ladislaus GÁL: *L'Architecture religieuse en Hongrie du XI^e au XIII^e siècles*, Paris, Leroux, 1929 (Études d'art et d'archéologie publiées sous la direction d' Henri FOCILLON).
- GBKÖ I. (1998) – *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, I: Früh- und Hochmittelalter*, Hg. Hermann FILLITZ, München–New York–Wien, Prestel Verlag, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1998.
- GENTHON (1932) – GENTHON István: *A régi magyar festőművészet*, Vác, 1932.
- GENTHON (1956) – GENTHON István: In memoriam Csányi Károly (1873–1956), *Művészettörténeti Értesítő*, V(1956)/2–3, 189.
- GEREVICH (1925) – Tiberius GEREVICH: Von der älteren Ungarischen Kunst, *Ungarische Jahrbücher*, V(1925)2, 147–176.
- GEREVICH (1938) – GEREVICH Tibor: *Magyarország románkori emlékei*, Budapest, MOB, 1938 (Magyarország Művészeti Emlékei I).
- GINHART (1944) – Karl GINHART: Die romanische Bildnerei in Wien, in Richard Kurt DONIN (Hg.): *Geschichte der bildenden Kunst in Wien. Erster Band. Von der Urzeit bis zur Romanik*, Wien, Wiener Verlag, 1944, 185–211.
- GINHART–DONIN (1941) – *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler in Ostmark, I: Wien und Niederdonau*, bearb. Karl GINHART–Richard Kurt DONIN, Wien–Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1941.
- GLOCKEL (2006) – Heinz GLOCKEL: *Der Bamberger Reiter. Seine Deutung und seine Deutung*, München–Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2006.
- GUBITZA (1911) – GUBITZA Kálmán: A monostorszegi fonatmintás kötőredékek, *Archaeologiai Értesítő*, XXXI(1911), 377–378.
- GUBITZA (1916) – GUBITZA Kálmán: A bodrogszigeti pálos emlék, *Archaeologiai Értesítő*, XXXVI(1916), 56–62.
- H. VLADÁR (1971–1972) – H. VLADÁR Ágnes: A zalaszentmihályfai r. k. templom helyreállítása, *Magyar Műemlékvédelem*, VII(1971–1972), 164–165, 174.
- HAMANN (1923a) – Richard HAMANN: *Deutsche und Französische Kunst im Mittelalter, I: Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland auf dem Wege durch Italien und die Schweiz*, Marburg a. Lahn, Kunstgeschichtliches Seminar, 1923.
- HAMANN (1923b) – Richard HAMANN: *Deutsche und Französische Kunst im Mittelalter, II: Die Baugeschichte der Klosterkirche zu Lehnin und die Normannische Invasion in der deutschen Architektur des 13. Jahrhunderts*, Marburg a. Lahn, Kunstgeschichtliches Seminar, 1923.
- HAMANN (1924) – HAMANN, Richard: *Deutsches Ornament*. Auswahl nach Aufnahmen des kunstgeschichtlichen Seminars mit einer Einleitung von Richard HAMANN, Marburg a. Lahn, 1924.

- HAMANN (1926/1927) – Richard HAMANN: Motivwanderung von West nach Osten, *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, III–IV(1926/1927), 49–73.
- HARTIG (1939) – Otto HARTIG: *Der Bamberger Reiter und sein Geheimnis*, Bamberg, 1939.
- HEKLER (1937) – Anton HEKLER: *Ungarische Kunstgeschichte*, Berlin, Mann, 1937.
- HELL (1939) – HELL Géza: Régi vasi templomok. I. A csempeszkopácsi róm. kat. templom, *Vasi Szemle*, (1939), 99–108.
- HENSZLMANN (1864) – HENSZLMANN Imre: *A székes-fehérvári ásatások eredménye*, Pest, Heckenast Gusztáv bizománya, 1864.
- HOEFELMAYR (1953) – Ingeborg HOEFELMAYR: Meister des Hauptportals von Ják, in *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie*, II: *Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter*, Baden-Baden, 1953, 305–319.
- HORVÁTH (1935) – HORVÁTH Henrik: *Pannóniai antik elemek továbbélése román épületplasztikánkban*, Pécs, 1935 (Pannónia-Könyvtár, 10).
- HUBEL (2006) – Achim HUBEL: Die jüngere Bildhauerwerkstatt des bamberger Doms. Überlegungen zur Erzählform und zur Deutung der Skulpturen, in *Architektur und Monumentalskulptur des 12–14. Jahrhunderts: Produktion und Rezeption. Festschrift für Peter Kurmann zum 65. Geburtstag*, Hg. Stephan GASSER et al., Bern, Lang, 2006, 475–528.
- IPOLYI (1865) – IPOLYI Arnold: *Az egri megye Sz. János apostol és evangélistáról nevezett régi székesegyháza az egri városban*, Eger, Érseki Lyceum Könyv- és Könyomdaja, 1865.
- JÄGGI (2002) – Carola JÄGGI: Ex oriente lux: Josef Strzygowski und die „orient oder Rom“ Debatte um 1900, in *Sanat ta rihi defterleri. Okzident und Orient*, Istanbul, 2002 (Kunst-historische Hefte, 6).
- KARLINGER (1924) – Hans KARLINGER: *Die Romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg*, Deutschen Verein für Kunstwissenschaft, Augsburg, 1924 (Denkmäler Deutscher Kunst).
- KEMPELEN (1911) – KEMPELEN Béla: *Magyar nemes családok*, II, Budapest, 1911.
- Keresztény Múzeum Esztergom (1993) – Keresztény Múzeum Esztergom, szerk.: CSEFALVAY Pál, 1993.
- KISS–MAYER (1991) – KISS Gábor–MAYER László: A szombathelyi régiségtár őrei. (1872–1942), *Vasi Szemle*, XLV(1991)/3, 403–423.
- KROOS (1979) – Renate KROOS: Liturgische Quelle zum Bamberger Dom, in WINTERFELD (1979), I, 160–176.
- LAHU 5. – *Lapidarium Hungaricum. Magyarország építészeti töredékeinek gyűjteménye 5. Vas megye I. Vas megye műemlékeinek töredékei 1. (Belsővár–Kőszegszerdahely)*, szerk. LÖVEI Pál, KÖH, Budapest, 2002.
- LAHU 6. – *Lapidarium Hungaricum. Magyarország építészeti töredékeinek gyűjteménye 6. Vas megye II. Vas megye műemlékeinek töredékei 2. (Magyarszecsőd–Zsennye)*, szerk. LÖVEI Pál, KÖH, Budapest, 2002.
- LANDSBERG (1917) – Anna LANDSBERG: *Romanische Bau-Ornamentik in Südbayern* (Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Frankfurt am Main), München, 1917.
- LÁSZLÓ (1939) – LÁSZLÓ Gyula: Egy regensburgi vállkő/Beiträge zu einem Regensburger Kampferstein, *Folia Archaeologica*, I–II(1939), 209–221.
- LÁSZLÓ (1940) – LÁSZLÓ Gyula: Varkocsos magyar lovas egy XII. századi regensburgi vállkövön, *Szépművészet*, I(1940)/1, 81–84.
- LÁSZLÓ (2001) – László Gyula (1910–1998) emlékkönyv, szerk. BALASSA Iván–LÁSZLÓ Emőke, Budapest, Püski, 2001.
- MAROSI (2008) – Ernő MAROSI: Josef Strzygowski als Entwerfer von nationalen Kunstgeschichten, in *Kunstgeschichte im „Dritten Reich“ Theorien, Methoden, Praktiken*, Hg. Ruth HEFTRIG–Olaf PETERS–Barbara SCHELLWALD, Berlin, Akademie Verlag, 2008, 103–113 (Schriften zur modernen Kunst-historiographie, 1).
- MAYER (1936) – Heinrich MAYER: Neue Forschungen auf dem Domberg zu Bamberg, *Deutsche Kunst- und Denkmalpflege*, 1936, 190–195.
- MIHÁLYI Ernő: *A magyar falu egyházművészete*, Pannonhalma, 1934 (Pannonhalmi Szemle Könyvtára 8).
- MMA (2002) – *Magyar Múzeumi Arcképcsarnok*, főszerk.: BODÓ Sándor–VIGA Gyula, szerk.: ÉLESZTŐS László, Budapest, 2002.
- MORPER (1924) – Johann Joseph MORPER: Zur Technik der Reiterstandbildes im Dom zu Bamberg, *Belvedere*, V(1924)/25, 15–21.
- MORPER (1935/1936a) – Johann Joseph MORPER: Warum Ausgrabungen der West-krypta des Bamberger Domes?, *Die christliche Kunst. Monatschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft*, XXXII(1935/1936), 124–125.
- MORPER (1935/1936b) – Johann Joseph MORPER: Die neuen Ausgrabungen im Bamberger Dom. (Vorläufiger Bericht), *Die christliche Kunst. Monatschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft*, XXXII(1935/1936), 253–256.
- MORPER (1940) – Johann Joseph MORPER: *Die Alte Hofhaltung als Stadtmuseum*, Bamberg, 1940 (Kleine Bamberger Bücher, 3).
- MORPER (1948) – Johann Joseph MORPER: Das Rätsel des Bambergers „Domreiters“, *Das Münster* 2(1948)5–6, 179.
- MUCSI (1960) – MUCSI András: A báti képek ikonográfiája, *Annales Strigonienses* (Esztergom Évlapjai), I(1960), 11–21.
- NAGY (1857) – NAGY Iván: *Magyarország családai címerekkel és nemzedékrendi táblákkal*, I, Pest, 1857.

- NAGY (1942) – TIBOR VON NAGY: Zum Problem der Kontinuität in Pannonien, in *Vom Geist der Ungarischen Kunst*. Das Bildwerk. Kunst im Geist und Leben der Völker I/1. Ungarn-Heft, Hg. von Arbeitsgemeinschaft des Anton Hekler-Kreises Florian Kupferberg Verlag, Berlin, 1942, 3–6.
- NAGY (2006) – NAGY ÁRPÁD MIKLÓS: Hekler Antal (1882–1940). Pont – ellenpont. Hekler Antal, a klasszika archaeológus, „Ember, és nem frakokk” A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. Első kötet, szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István, *Enigma*, XIII(2006)/47, 161–177.
- NAGY (2007) – NAGY ÁRPÁD MIKLÓS: *Classica Hungarica* (II). A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének története a kezdetektől 1929-ig, *Holmi*, 19(2007)/5, 617–636.
- NOVOTNY (1930) – FRITZ NOVOTNY: *Romanische Bauplastik in Österreich*. Arbeiten des I. Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien (Lehrkanzel Strzygowski), Bd. XXVI, Wien, 1930.
- PROHÁSZKA (2005) – PROHÁSZKA Péter: Zalavár középkori műemlékei egy feledésbe merült levél nyomán, in Uő: *Kincsek a levéltárból*, Budapest, Martin Opitz, 2005.
- RADOCSAY (1955) – RADOCSAY Dénes: *A középkori Magyarország táblaképei*, Budapest, Akadémiai, 1955.
- RÓMER (1876) – RÓMER Flóris: Rómán- és átmenetkoru építmények hazánk területén, *Archaeologiai Közlemények*, X(1876)/II, 1–61.
- SCHRÖDL (2005) – BARBARA SCHRÖDL: Architektur, Film und die Kunstgeschichte im Nationalsozialismus, in *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, Hg. Nikola DOLL–Christian FUHRMEISTER–Michael H. SPRENGER, Weimar, VDG, 2005, 305–324.
- SZAKÁCS (2004) – SZAKÁCS Béla Zsolt: Állandó alaprajzok – változó vélemények? Megjegyzések a „bencés templomtípus” Magyarországi pályafutásához, in BODNÁR Szilvia–JÁVOR Anna–LÓVEI Pál–PATAKI Gábor–SÜMEGI György–SZILÁGYI András (szerk.): *Maradandóság és változás. Művészettörténeti konferencia. Ráckeve 2000*, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Képző- és Iparművészeti Lektorátus, 2004, 25–37.
- SRH I. – SZENTPÉTERY [1937] – *Scriptores Rerum Hungaricarum tempore ducum regumque stirpis Arpadianae gestarum*, I, ed. Emericus SZENTPÉTERY, Budapestini, [1937].
- SZMRECSÁNYI (1932) – SZMRECSÁNYI Miklós: *Az egri érseki líceum lapidáriumának tárgymutatója*, Eger, 1932.
- SZÖNYI (1933) – SZÖNYI Ottó: *Régi magyar templomok*, Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága–Magyar Könyvbarátok, é. n. [1933].
- TAKÁCS (2001) – TAKÁCS Imre (szerk.): *Paradisum Plantavit. Bencés monostorok a középkori Magyarországon*, Pannonhalma, Pannonhalmi Bencés Főapátság, 2001.
- TÓTH S. (1990) – TÓTH Sándor: A keszthelyi Balatoni Múzeum középkori kötára, *Zalai Múzeum*, 9(1990), 147–187 (A Balatoni Múzeum állandó kiállításainak katalógusai, 10).
- VALTER (1964) – VALTER Ilona: Előzetes beszámoló az őriszentpéteri rk. templom 1963. évi ásatásáról, *Savaria. Vas Megyei Múzeumok Értesítője*, II(1964), 129–141.
- VALTER (1971–1972) – VALTER Ilona: A zalaszentmihályfai r. k. templom kutatása, *Magyar Műemlékvédelem*, VII(1971–1972), 145–160.
- VALTER (2004) – VALTER Ilona: *Árpád-kori téglateplomok a Nyugat-Dunántúlon*, Budapest, 2004 (METEM Könyvek, 43).
- WENZEL (1929) – ALFRED WENZEL: Die Baugeschichte der Klosterkirche zu Trebisch, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, V(1929), 353–419.
- WIEBEL (1927) – RICHARD WIEBEL: *Das Schottentor. Kulturhistorische Auslegung des Portalbildwerkes der St. Jakobskirche in Regensburg*, Augsburg, Filser, 1927.
- WINTERFELD (1979) – DETHARD VON WINTERFELD: *Der Dom in Bamberg. Die Baugeschichte bis zur Vollendung im 13. Jahrhundert*, I–II, Berlin, Mann, 1979.
- ZÁDOR I. – ZÁDOR Anna I, szerk.: MARKÓJA Csilla–BARDOLY István, *Enigma*, XV(2008)/54.
- ZÁDOR II. – ZÁDOR Anna II, szerk.: MARKÓJA Csilla–BARDOLY István, *Enigma*, XV(2008)/55.

Krisztina Havasi

Research on architectural monuments from the Arpadian Age in the 1930s and 1940s.

1. The work of Thomas von Bogyay and József Csemegi in light of their correspondence (1939–1950)

1. The beginning.

In addition to documents pertaining to his research, the bequest of Thomas von Bogyay (1909–1994) (Ungarisches Institut, Regensburg and the Institute for Art History, Hungarian Academy of Sciences) includes numerous sources on medieval monuments – (mostly from the Arpadian Age) – and the history of scholarship pertaining to these monuments. Bogyay's correspondence relating to art history constitutes an exciting part of this bequest. From the perspective of the history of scholarship, the correspondence with József Csemegi (1909–1963), Géza Entz (1913–1993) and later with Dezső Dercsényi (1910–1987) and József Deér (1905–1972) is of particular importance. This essay examines the thought-provoking discourse in the letters exchanged by Bogyay and József Csemegi, and in particularly the early period, the letters which survived from 1939. This correspondence and the essays written in the years preceding the end of the war are complemented by a collection of photographs that also represents an important source. These photographs were taken by Bogyay in the period beginning in the mid 1930s. They depict medieval monuments many of which were still awaiting discovery, edifices from the Arpadian Age, and fragments of masonry that were tucked away in the depths of museum repositories or had been incorporated into secondary structures or simply left lying out in the open. Some of his photographs show various stages of his travels as a student abroad. Each of these sources contributes to our understanding of scholarship on the Middle Ages in the years prior to and during the Second World War, and in particular the art historical research on the Arpadian Age. Furthermore, they also constitute important sources on the condition of numerous, primarily architectural relics of medieval Hungary at the time, as well as the views of contemporaries regarding these relics. At the end of the 1930s and beginning of the 1940s essential works on the art of the Arpadian Age were published. These have since been analysed many times, and they continue to influence later generations of scholars. One such work was the monumental opus on Romanesque art in Hungary by Tibor Gerevich. The excavation of the royal courts of the Árpád Dynasty (the cities of Esztergom and Szekesfehervár) was done primarily within the framework of MOB (Műemlékek Országos Bizottsága, or the National Committee for Historic Monuments), and surveys and documentary work on numerous historic monuments of medieval Hungary were underway. Lectures were held at the university on "Hungarian" and European art of the Middle Ages by Tibor Gerevich (1882–1954) and Antal Hekler (1882–1940), each of whom adopted a distinctive approach to art history, as well as Károly Csányi (1873–1954), who taught classes at the Technical University. It was in this environment that Bogyay began his career as an art historian and Csemegi as a historian of architecture. Both had a keen interest in the architecture of the Árpád Dynas-

ty. In the 1930s, when Csemegi was engaged in research on monuments in Eger (the medieval cathedral), Óbuda (the palace), and Buda (the Church of Our Lady), Bogyay pursued research on the medieval architecture of Zala Comitát (the Benedictine abbey of Nagykapor, Zalaszentmihályfa, Badacsony). As students at the university they were engaged, both by their instructors (including Richard Hamann and Richard Kurt Donin) and through their readings, with topics such as the architectural history of the Ják Abbey. This introduction to their correspondence examines the initial stages of their careers, their early publications, and the methods they adopted in the study of architecture, as well as their art historical interpretations of the architecture of the Arpadian Age.

Keywords: Thomas von Bogyay, József Csemegi, art historical writing, 1930s, 1940s, architecture of the Arpadian Age

Simon Anna

„Bogyay Tamásnak tisztelettel. Tóth Sándor”

Egy levél 1966-ból

A közelmúltban került a kezembe Tóth Sándor (1940–2007) A középkori veszprémi székesegyház kőfaragványai I. című, 1963-ban megjelent tanulmányának Dercsényi Dezső (1910–1987) könyvtári hagyatékában található példánya. A különlenyomat fedőlapján Bogyay Tamásnak (1909–1994) szóló, a címben idézett dedikáció olvasható, benne elhelyezve pedig egy négyoldalas, géppel írt, szignált, datálatlan – szövege alapján 1966-ban íródott – levél.¹ A dokumentumok felbukkanási helye arra utal, hogy azokat Dercsényi Dezsőnek kellett volna eljuttatnia az emigrációban élő Bogyay Tamásnak, erre azonban nem került sor.² E feltételezésen túl a három szereplő viszonya nem tárgya ennek az írásnak. A levél ismertetését követően az annak első pontjában tárgyalt, a veszprémi székesegyház „palmettás” faragványaira és a középkori épület periodizációjára vonatkozó megállapítások tudománytörténeti helyét vázolom.

Simon Anna 2001-ben diplomázott az ELTE művészettörténet szakán. 2001 és 2012 között az Állami Műemlékhelyreállítási- és Restaurálási Központ és utódintézményei Kutatási Osztályán épületkutatóként dolgozott. 2007-től kollégájával, Fülöp András régésszel részt vettek a veszprémi székesegyház kutatásában Tóth Sándor vezetésével. E-mail cím: anna.simon4@gmail.com

Anna Simon completed her degree in art history at the Department of Art History at ELTE in 2001. Between 2001 and 2012 she worked at the Research Department of the National Centre for the Renovation and Restoration of Historic Monuments and its successive institutions. In 2007 she began participating with her colleague, András Fülöp, in the excavations of the Veszprém Cathedral, led by Sándor Tóth. E-mail address: anna.simon4@gmail.com

Tisztelt Bogyay Úr!

Nagy örömömre szolgált, hogy a veszprémi székesegyház kőfaragványairól szóló dolgozatom – Dercsényi Tanár Úr közvetítésével – felkeltette érdeklődését, és boldogan bocsátom rendelkezésére a mellékelt különlenyomatot. A dolgozat megjelenése óta eltelt három év alatt azonban nézeteim több ponton módosultak, és így szükségesnek tartom, hogy a témához szorosan kapcsolódó, de ma még publikálatlan újabb eredményeket – kiegészítésképpen – ez úton közöljem.

1. A palmettás kövek kérdésében jelentős módosulást hozott egy tavaly Tihanyban előkerült faragvány, amelyen – némileg egyszerűbb formában – a veszprémi kövek motívuma ismétlődik. Cikemben a palmettás köveket – kissé elhamarkodottan – a legkorábbi székesegyház építéséhez kapcsoltam, megtartva a korábbi da-

¹ Dercsényi Dezső könyvtári hagyatéka halála után az Országos Műemlékvédelmi Hivatalba, majd az onnét leválasztott Állami Műemlékhelyreállítási és Restaurálási Központba került (jelenleg: Magyar Nemzeti Múzeum, Nemzeti Örökségvédelmi Központ). (Leltározását Pattantyús Manga és Sárosi Péter végezte el.) A hagyaték darabjai – számos dedikált különlenyomattal, ritkaságszámba menő kiadvánnyal – továbbra is az azóta többször átszervezett-átnevezett intézményben található, a legutóbbi rendszerezéskor a hagyaték egységét megbontották. A dedikált különlenyomat D3222. számon található, a benne elhelyezett dokumentum leltározatlan, így publikálása az abban foglaltak fennmaradását is szolgálja.

² Dercsényi Dezső és Bogyay Tamás az 1960-as években rendszerint külföldi konferenciákon, tudományos kongresszusokon találkozott személyesen. Levelezésüket, valamint mások leveleinek közvetítését, könyv- és különlenyomat-cseréiket is leggyakrabban ilyen alkalmakkor bonyolították. Emellett még az 1950-es évek végétől a Súdost-Institut és az MTA között fennállott hivatalos cserekapcsolat keretében jutottak el Bogyaynak szánt küldemények Magyarországról Münchenbe. Lásd: K. LENGYEL (2007), 165, 111. jegyzet (a szerk.).

tálást (XI. század eleje). A tihanyi kő előkerülése – tekintve az 1055-ös alapítási dátumot – már önmagában véve is kételkedést ébresztett bennem, amit még fokozott az, hogy a cikkemben a 119. képen közölt vörös homokkő oszlopdobok és a tihanyi altemplom máig fennmaradt, szintén vörös homokkő dobokból álló oszlopai között is szoros összefüggés tapasztalható. Minthogy a tihanyi palmettás kő aligha tartozhat más [2. lap] periódusba, mint az altemplom, ebből arra következtettem, hogy a palmettás kövek Veszprémbe is egykorúak kell, hogy legyenek a vörös homokkő oszlopkötegekkel, amelyek azonban kétségtelenül a második székesegyházhoz tartoztak. Ennek következtében a második székesegyház datálását is (a dolgozatban: legkorábban XI. sz. utolsó harmada) előbbre kell hozni, kb. a XI. század közepére. A palmettás kövek ilyen datálásának egyébként a többi ismert dátum is megfelelő (Szekszárd 1061; Vác vagy Mogyoród 1074). Mindezek alapján – amihez még a néhány évvel ezelőtt kiadott, 1061-ben alapított zselicszentjakabi apátsági templom építészeti és plasztikai anyaga is hozzájárul – jelenleg úgy vélem, hogy az egész palmettás kör a XI. század harmadik negyedében működött, erős bizánci hatás alatt álló királyi műhely stílusát reprezentálja.

A dolgozatban szereplő megállapítások közül továbbra is időtállóknak tartom azt, hogy a veszprémi palmettás köveket már a középkor folyamán másodlagosan felhasználták, amivel viszont esetleg pontosabban meghatározhatóvá válik eredeti elhelyezésük is. A második székesegyház lényeges részei ugyanis a szentély kivételével 1907-ig fennmaradtak; utóbbit 1400 körül teljesen újjáépítették. Ebből a szempontból talán nem érdektelen, hogy a tihanyi kő is a szentély (barokk) falából került elő.

[3. lap] A második székesegyházzal kapcsolatos problémák fenti megoldása erősen kihat a legkorábbi templom keltezésére is, amelynek létét az Ádám Iván által feljegyzett régészeti adatok eléggé világosan bizonyítják. A palmettás kövek keltezésének módosításával ennek az első templomnak a dátuma teljesen bizonytalanná vált; csupán az vehető bizonyosra, hogy ha 1000 körül épült volna, aligha építették volna fél évszázadon belül teljesen újjá. Nagyon valószínű tehát, hogy Veszprémbe már jóval az államalapítás előtt felépült egy kőtemplom, amely minden valószínűség szerint már akkor püspöki székesegyházként funkcionált. Erre vallanak egyébként más régészeti adatok (temetkezés, Szt. György-kápolna) is.

2. A székesegyház gótikus szentélyének konzolformájára dolgozatomban mindössze néhány felvidéki analógiát hoztam fel; azóta rájöttem, hogy ez a forma sokkal általánosabban el volt terjedve. Kialakulása kelet-német területeken történt (Magdeburg, Dóm, Erfurt, Predigerkirche stb.) 1300 körül, hozzánk – valószínűleg erős cseh közvetítéssel – a XIV. sz. második felében jutott el. A Felvidéken – különösen a nyugati részen – erősen elterjedt, a Dunántúl belsejében azonban Veszprém mindmáig egyetlen példa.

3. A 137–142. képeken közölt késő gótikus faragványok nem szentséghez tartoznak, hanem – minden [4. lap] valószínűség szerint – egy késő gótikus, 1467-ben készült szentélyrekesztőhöz. Magát a tényt, hogy a székesegyházban szentélyrekesztő volt, egy 16. századi felmérés igazolja; a kövek jellege pedig ezzel a meghatározással sokkal inkább összeegyeztethető, mint a szentségházzal. Az évszám onnan származik, hogy a dolgozatomban 63. számmal jelzett féloszlopfeje, amelyet a kutatás eddig a legkorábbi keltezett reneszánsz emlékünknak tartott, nemcsak hogy teljesen gótikus szerkezetű, hanem szerkesztésmódjában és megközelítően méreteiben is megegyezik a 141–142. képen közölt 56. számú töredékkel, így majdnem bizonyos, hogy ugyanabba az építészeti együttesbe tartozott, amelybe az általam publikált töredék. A kő valószínűleg a szentélyrekesztő legkiemelkedőbb helyén volt, mert az évszámon kívül építési felirat és az építető Vetési Albert püspök címere is látható rajta. Az összefüggés korábban azért került el a figyelmemet, mert a Vetési-oszlopfeje nem tartozik a múzeum kőtárához, és provenienciája is bizonytalan volt, így a dolgozat megírásakor nem szenteltem neki különösebb figyelmet. Ami a reneszánsz vonásokat illeti, ezek a felirat antikva betűire korlátozódnak, amiből aligha lehet stílustörténeti következtetéseket levonni.

Ezzel zárom is soraimat; remélem, hogy máskor is szolgálatára lehetek még.

Tisztelettel: Tóth Sándor

Az említett tanulmányban Tóth Sándor a veszprémi Laczkó Dezső Megyei Múzeumban található kőfaragványok 1962-től végzett katalogizálásának eredményeit közölte. A faragványok zöme

a székesegyház 1907-ben megkezdett átépítéséből származik. Tóth Sándor vizsgálatait a gyűjteménybe került faragványok leletkörülményeire vonatkozó adatok kritikájával azok azonosítására, továbbá alapos megfigyelésükkel, másod-, harmadlagos felhasználásuk nyomainak elemzésére koncentrált, s ezek alapján építéstörténeti következtetéseket vont le. A kiemelt figyelem okairól a bevezetőben így írt: „különös jelentőséget tulajdonítottam azoknak a kőfaragványoknak, melyek a székesegyház építészeti kiképzéséhez tartoztak, minthogy a jelen pillanatban ezek szinte az egyedüli hiteles dokumentumok, amelyek az építéstörténetre némi felvilágosítást nyújthatnak.”³ Figyelembe vette Ádám Iván kanonok,⁴ valamint Rhé Gyula múzeumi őr, későbbi igazgató⁵ átépítés közben tett helyszíni megfigyeléseit, néhány további egykorú⁶ és későbbi múzeumi dokumentumot, valamint H. Gyürky Katalin 1958-as ásatási eredményeit.⁷ Magának az épületnek tudományos, műemléki falkutatását és az azzal összefüggő régészeti feltárást csak a tanulmány, illetve a levél megírását követően, 1968-ban kezdhette meg.

A Bogay Tamásnak címzett levél az 1963-as „első nyomtatott munkát” három pontba foglalva egészíti ki. Szól a palmettadíszes faragványcsoportról,⁸ egy 1400 körüli gótikus konzolról,⁹ valamint az 1467-es évszámot hordozó, úgynevezett Vetési-kőről és az azzal¹⁰ összefüggő faragványokról.¹¹ Tóth Sándor a két utóbbi témában tett kiigazításait jóval később rövid ismertetésekben publikálta.¹² Ezzel szemben a 11. századi kőfaragványok, s ezen belül a kétsoros palmettafrízzel díszített darabok összefüggéseinek elemzése végighúzódik a kutatói életművön,¹³ és ugyanakkor művészettörténet-írásunkban is gyakran tárgyalt téma. Kifejtését indokolja az idézett meglátások tudománytörténeti helyzete is, mivel éles fényt vet a faragványcsoport megítélésében bekövetkezett fordulatra. Ugyanakkor datálásuk a veszprémi székesegyház építéstörténetét is alapvetően befolyásolja, s ez a kérdés összefügg Bogay Tamásnak a Karoling-kori Veszprémre vonatkozó álláspontjával,¹⁴ valamint – a zalavári téma mellett – a két tudós közvetlenül érintkező kutatási területére vezet.

A veszprémi a középkori Magyarország egyik legkorábbi alapítású egyházmegyéje. A püspökséget a pannonhalmi apátság birtokbiztosító oklevele 1009-ben már említi.¹⁵ Templomát Szent István na-

³ Tóth S. (1963), 115.

⁴ Ádám (1912); *Centenáriumi album* (2010); FÜLÖP–SIMON (2011).

⁵ RHÉ (1924); RHÉ (1928).

⁶ A faragványok múzeumi átvételi jegyzékének előzetes jegyzéke: VLDM, Adattár, 104 doboz, 8. csomó, 48.891/1977, 27–28. lap. Idézi: Tóth S. (1963), 4. jegyzet. Ez a – feltehetően a helyszínen felvett – jegyzék nyomán kisebb módosításokkal készült hivatalos átvételi jegyzék 1908. február 1-jén kelt Laczkó Dezső múzeumigazgató aláírásával. VÉL, A/44 731/1908. Megjelent *Aedes Jubilat* (2010), Függelék I. 8, 178–179. Felhasználta és elsőként közölte a kiváltott faragványokról 1907-ben a helyszínen készült és az „Albuma” bekerült két fényképet: Tóth S. (1963), 118, 119. kép.

⁷ H. GYÜRKY (1963). A frissen megjelent publikációra itt már csak egy jegyzetpontban reflektálhatott.

⁸ Lásd a 17–20. jegyzetet.

⁹ A székesegyház bontásából. Ádám (1912), I. 69. VLDM, ltsz.: 64.43. Tóth S. (1963), 127–128, 61. jegyzet, Kat. 52. sz.

¹⁰ RÖMER (1860), 191. „...a seminarium melletti bástyán létező s felfordítva befalazott Albert püspök emlékéiről a felírást” írja át. BÉKEFI (1907), 50–51. „a vár északi végén, a két szélső ház közötti falban” (környezetében további hat középkori falpillértörredéssel) említi fényképét közli a 7. ábrán. 1939-ben a faragványt áthelyezték a Vár utca 18. és 19. közötti beszögellésbe, 1985-ben került múzeumba, VLDM, ltsz. 58.18.34. Tóth S. (1963), 134. Kat. 63. sz.

¹¹ Tóth S. (1963), 130–135, Kat. 56–59.

¹² A konzolról: Tóth S. (1994a), 336, 27. jegyzet; Tóth S. (2006), 651–652. A Vetési-kőről és az egykorú töredékekről: Tóth S. (1994a), 336–337, 29. jegyzet.

¹³ MAROSI (2007b), 195–197, 209–210.

¹⁴ BOGAY (1994) kutatástörténeti összefoglalóval.

¹⁵ SZIE II. (1938), 135; Tóth S. (2000a); THOROCZKAY (2002); ZSOLDOS (2011).

gyobb legendája szerint Gizella királyné kezdte építtetni.¹⁶ A már említett, 20. század eleji átalakítás során derült fény arra, hogy a barokk stílusban újjáépített székesegyház milyen nagy mértékben foglalt magába középkori falmaradványokat. Míg az akkor szórványból előkerült palmettadíszes „párkánytöredékek” – kevésbé a velük egykorú oszlopfejezet – a szakmai figyelem előterébe kerültek, s néhány hasonló faragvánnyal együtt egy markáns, nehezen módosítható művészettörténeti hagyomány elemévé váltak, addig a székesegyház középkori épületéről szerzett információk alig, illetve erős kétkedéssel jelentek meg szakirodalmunkban. Veszprémben a levél megírásáig a szóban forgó faragványcsoport következő darabjai voltak azonosíthatók: egy oszlopfejezet¹⁷ és öt negyedhengertagos tagozattöredék.¹⁸ Később, 1969-ben a székesegyház falkutatásából egy kisebb töredék került elő.¹⁹ További két darabot 2003-ban a székesegyházzal szemközt épült ferences templom barokk falazatából váltottak ki.²⁰

Magyarországon az ún. „palmettás” faragványok tágabb csoportjába sorolható töredékek első darabjai a 19. század második felétől bukkannak fel. Így például: „vállkő” a szekszárdi bencés apátságból;²¹ tagozattöredékek Bodrogmonostorszezen 1898–1900. között, Gubitza Kálmán ásatásából;²² „párkánytöredékek” Pilisszentkereszten a ciszterci apátság területén 1913-ban Gerecze Péter feltárásából.²³ Veszprémben Gerecze Péter már a székesegyház átépítése előtt felfigyelt két, másodlagosan beépített faragványra.²⁴ A bontások során kiváltott faragványok egy része Hornig Károly

¹⁶ SRH II. (1938), 384–385. Tóth S. (1994a), 8. jegyzet.

¹⁷ Tóth S. (1963) Kat. 6. sz. A székesegyház közvetlen közelében földből került elő 1907-ben, VLDM Itsz. 64.6. Lásd még *Székesfehérvár* (1978), Kat. 6. sz., 76–77.; Tóth S. (1994b), 57–58.; Tóth S. (2010), 31–33.

¹⁸ Rhé Gyula már hivatkozott jegyzetfűzetének (VLDM, Adattár, 104 doboz, 8. csomó, 48.891/1977, vö. 6. jegyzet) 87–93. lapján Ádám Iván könyve faragványokra vonatkozó jegyzete olvasható, a darabok azonosításával, Ádám esetleges tévedéseinek korrekciójával, köztük – utólag kiemelve – a négy darab „párkánytöredék” és az egykorú fejezet. Rhé (1928) a négy darab „párkánytöredék” fotóját elsőként közölte, továbbá említ még egy oszlopfejezethez tartozó palmettátöredéket is, amely másutt nem bukkan fel. Ádám (1912), 70, 79, 157 egy, a Gizella-kápolna előtti tér rendezésekor előkerült faragványról számol be, amely már 1907 előtt a múzeumba került. E kő palmettás díszítményét a többitől különbözőként írja le. Eszerint felmerülhet, hogy az adat teljes bizonyossággal vonatkoztatható-e a Tóth S. (1963), Kat. 8. alatti töredékre (lásd uo. 118–119), vagy esetleg egy további, ismeretlen töredékről szól. A négy azonosított tagozat: Tóth S. (1963), Kat. 7–11. sz.

A Kat. 7. sz. valószínűleg a székesegyházból kibontva 1907 májusában, MNG Itsz. 53.581. Lásd még Tóth S. (1994b), Kat. I.b. Tóth S. (2010), 35–38, 111, Kat. 1. sz.

A Kat. 8. sz. a nagyréposti ház kerti padjából lett kiválva feltehetően 1907-ben, VLDM Itsz. 64.7. Lásd még *Székesfehérvár* (1978), Kat. 8. sz., 78–79. (Tóth Melinda).

A Kat. 9. sz. bizonyosan a székesegyházból kibontva 1907 májusában, VLDM Itsz. 64.8. Lásd még *Centenáriumi album* (2010), LXVII. tábla.

A Kat. 10. sz. a székesegyházból lett kibontva 1907-ben, VLDM Itsz. 64.9. Letétként az MNG Középkori Kötár állandó kiállításán. Lásd még Tóth S. (1994b), Kat. I.a.

Kat. 11. sz. – a székesegyház mögötti lefolyóba beépítve említi Gerecze (1906), 1017. Innen kiválva 1963, VLDM Itsz. 64.10. Fotóját közli: Tóth S. (1963), 120–121. kép.

¹⁹ Tóth S. (1994a) Kat. 100. sz., 6–7. kép. Tóth S. (1994b), Kat. I-1c, VLDM Itsz. 92.1.3. Letétként az MNG Középkori Kötár állandó kiállításán található.

²⁰ Bodó (2003), fotó 184. oldalon. Veszprém, Gizella Királyné Múzeum, Itsz. nélkül.

²¹ Leletkörülményei ismeretlenek. HAMPEL (1894–1897), II, 507 szerint már Wosinszky Mór tulajdonában Szekszárdon, első említése Gerecze Péternél olvasható 1896-ban. Lásd Tóth S. (1994b), Kat. I-3, 66–68. a korábbi irodalommal. Tóth S. (2001), Kat. V.2, 407–408. Legutóbb: BUZÁS (2010).

²² Tóth S. (2000b), 435–437, 11. jegyzetben a korábbi irodalommal.

²³ Gerecze Péter MOB 1074/1913. sz. jelentését idézi DERCSÉNYI (1936), 186; Tóth S. (2010), Kat. 3, 4. 113–114. a korábbi irodalommal.

²⁴ GERECZE (1895) az ezredéves kiállítást előkészítő gyűjtőmunkája során még nem talált a székesegyházhoz köthető kőfaragványokat, 1906-os jegyzékében azonban már kettőt közölt. Ezeket azonosította: Tóth S. (1963), Kat. 8, 11. sz.



1. kép. Bogyay Tamás felvétele a Veszprém Varmegyei Múzeumban kiállított, a veszprémi székesegyházból és környékéről előkerült kőfaragványokról, 1930-as évek vége, 1940-es évek eleje. Bal oldalt palmettás faragványtöredék, középpütt római párkánytöredék, jobb felől a Szent György-kápolna késő román vakívsorának részlete látható (Bogyay-hagyaték, UIM).

püspök adományaként 1908 elején került a Varmegyei Múzeumi Egyesület tulajdonába, ideiglenes kiállítóhelyére, a Megyeháza épületébe.²⁵ Az egyetlen, Nemzeti Múzeumba került darab kivételével 1925-ben az új múzeumépület előcsarnokában állították ki a faragványokat (1. kép).²⁶ A kiállítás rendezésében közreműködött Divald Kornél,²⁷ aki 1927-ben elsőként közölte a budapesti tagozattöredék és az oszlopfő fényképét.²⁸ Az Album számára 1907-ben készült felvételek nem kerültek nyilvánosság elé, s az 1909-ben a négy „párkánytöredékről” készült két felvételt is csak 1928-ban publikálta Rhé Gyula (2. kép).²⁹



2. kép. Egy római és négy 11. századi palmettás faragvány. Ifj. Csete Antal fényképe, 1909-ből, részlet (Veszprém Laczkó Dezső Múzeum, Műemléki Adattár, ltsz. 8914).

²⁵ LACZKÓ–RHÉ (1907), 10.

²⁶ Az 1960-as években a veszprémi Hősök kapujában Vármúzeum működött, ahol a Szakál Ernő közreműködésével berendezett kiállításon a faragványok együtt voltak láthatók az építészeti tagozatokkal. Jelenleg a díszesebb faragványok a múzeum különböző kiállításain láthatók, az anyag többi részét hosszú ideig a veszprémvölgyi jezsuita templomban tárolták; annak felújítása óta egy közeli településen raktározzák. A Bodó Balázs által az 1990-es években megkezdett Lapidarium Hungaricum rendszerű felmérés elakadt. A Bogyay Tamás felvételén látható palmettás párkánytöredék a VLDM ltsz. 64.8 darabjával azonos. Lásd: Tóth S. (1963), 117, 15. jegyzet, 139, Kat. 9.

²⁷ LACZKÓ (1925–1926), 9. LACZKÓ (1930–1931), 1–4.

²⁸ DIVALD (1927a), 23. oldalon, DIVALD (1927b), 13, 41. kép.

²⁹ RHÉ (1928), 111 és 112. kép (retusálva). A 112. kép 81. számú pótképként bekerült az Albumba. Lásd: *Centenáriumi album* (2010), 22. kép; *Aedes Jubilat* (2011), 9. kép. A 111. kép korabeli nagyítása nem található.

A faragványcsoport első meghatározása az említett múzeumi átvételi jegyzékben „longobard stílusú” fejezet, illetve „longobard párkánykő”. Legkorábbi ismertetésükben Ádám Iván több stílusjegyet ismer fel: a párkánytagozatokon „az ékítmény a görög pálmaleveléhez hasonlít”, a fríz díszítménye hol „ó-keresztény-görög”,³⁰ hol pedig „román”³¹ jelzöt kap. Ugyanakkor a szalagmotívum alapján megemlíti a „szláv” jelleget is.³² A háromeres szalag olyan stíluselem volt, amely a századfordulón ismert korai, vagy annak tartott szalagfonatos emlékekkel való szoros kapcsolat feltételezését vonta maga után.

E stílus korabeli megítéléséről bővebben Hampel Józsefnél olvashatunk.³³ Hampel a szalagfonatos ornamentikát 6. századi longobárd eredetű, s a frank-szláv uralom idején, sőt a 9–11. században is továbbélő stílusnak tekintette, amely majd a korszak vége felé bizánci – növényi – elemekkel bővült. Az előbbi az aracsi kő és a feldebrői kőlaptöredék (mindkettő Gerecze Péter 1897-es lelete),³⁴ az idővel Szent István-koporsójával azonosított székesfehérvári sírláda,³⁵ valamint az 1860–1890-es évektől ismert néhány zalavári töredék,³⁶ az utóbbit a szekszárdi vállkő példázta.³⁷

Nemsokára azonban a „palmettás” faragványok másik, névadó motívuma került a figyelem középpontjába, és – mint sajátosan magyar díszítőelem – az 1920-as évektől élénken foglalkoztatta szakíróinkat.³⁸ Divald Kornél az elsők között hívta fel a figyelmet e kőfaragványok és a honfoglaló magyarok fémművességét jellemző motívumkincs közötti kapcsolatra.³⁹ Az összevetést segítette, hogy az 1890-es évektől sorra jelentek meg a honfoglalás kori régészeti leletanyagot feldolgozó művek.⁴⁰ Divald „régibb íróinkkal” szemben a faragványokat a 11. századra datálta, és rajtuk kétféle ornamentális hagyomány megmutatkozásával számolt: a honfoglalás kori magyar, illetve a letelepedők által elfoglalt terület említett szláv-frank hagyatékával.⁴¹ Ugyanakkor a 11. században újonnan megjelenő igényt, a keresztény templomok kőfaragványokkal való díszítését – véleménye szerint – elsősorban bizánci vagy bizánci befolyás alatt lévő területről érkezett kőfaragók végezték.

Ádám Iván⁴² és Rhé Gyula⁴³ a faragványok leletkörülményeiből, illetve a fennálló 11. századi templom kőanyagától való eltérésből, faragástechnikai különbségekből kiindulva a székesegyház alatt, illetve környezetében feltárt épületmaradványokhoz kötötte azokat. Ezt a korábbi épületet Ádám Iván a 9. századi *Conversio Bagoariorum*⁴⁴ szerint Ortahu városában 864-ben Szent Mihálynak szentelt, tehát frank-szláv templommal azonosította. Rhé közelebbi datálás nélkül, de a relatív

³⁰ ÁDÁM (1912), I, 70.

³¹ ÁDÁM (1912), I, 107, 108.

³² ÁDÁM (1912), I, 157.

³³ HAMPEL (1894–1897), II, 296–306.

³⁴ Az aracsi kőhöz: TÓTH S. (2010), Kat. 6. sz., 116–118 a korábbi irodalommal. A feldebrői töredékhez: Székesfehérvár (1978), 86–87, Kat. 15, 7. kép, korábbi irodalommal.

³⁵ BUBRYÁK (2007); TÓTH S. (2007) korábbi irodalommal.

³⁶ TÓTH S. (1990), Kat. 22, 24, G–J; BOGYAY (1992); TÓTH S. (2001), 231–232. korábbi irodalommal.

³⁷ HAMPEL (1894); HAMPEL (1897), 296–297, 300–303.

³⁸ A kérdés tudománytörténeti összefoglalásához lásd DERCSÉNYI (1937); DERCSÉNYI (1983); MAROSI (2000); TÓTH S. (2010), 35.

³⁹ DIVALD (1927b), 15–18. szerint a palmettadísz a honfoglaló magyarok formakincsébe a perzsa-szasszanida művészetből, feltehetően textilek közvetítésével került, majd onnan a faépítéset közvetítő szerepét feltételezve kerülhetett át egyrészt az iparművészeti tárgyakra, másrészt később a kőfaragásba.

⁴⁰ A téma tudománytörténeti összefoglalásához lásd NÉMETH (1996).

⁴¹ DIVALD (1927a), 32.

⁴² ÁDÁM (1912), I, 92–95; FÜLÖP–SIMON (2011), 53.

⁴³ RHÉ (1924); RHÉ (1928).

⁴⁴ Újabb kritikai szövegkiadás magyar fordítással: Kiss (2001).

kronológia folytán kénytelen volt a faragványok stílusából a honfoglalás kori tényezőt kizárni, és végső soron bizánci eredetűnek tartani azokat. Ezenközben, az 1930-as évekre általánosan elfogadottá vált a faragványcsoport motívumkincsét, stílusát a honfoglaló magyarok művészetéből – többé-kevésbé közvetlenül a fémművességből, vagy fadaragás közvetítésével – eredeztetni.⁴⁵ E koncepciónak hosszú évtizedeken át legfőbb képviselője Dercsényi Dezső volt. Önálló tanulmányban foglalkozott a kérdéssel 1937-ben,⁴⁶ majd a Magyar Művészettörténet egymást követő kiadásában.⁴⁷ Álláspontja megjelenik Gerevich Tibor nagy hatású összefoglaló munkájában is.⁴⁸ A honfoglalókhöz köthető ornamentika és a veszprémi székesegyház fent jelzett építéstörténeti adottságai között tapasztalható ellentmondást a kortársak közül Tóth Zoltán és – az egyik pilisi



3a–b. kép. A tihanyi bencés apátsági templom szentélyének barokk falazatából kibontott 11. századi vállkőfejezet.

Tóth Sándor kutatása, 1965 (KÖH, Fotótár, neg. ltsz. 069.768.a-b).

töredéket 1928-ban közlő⁴⁹ – Krompecher László igyekezett feloldani. Krompecher második írásában⁵⁰ bemutatta a pilisi és a veszprémi faragványok közötti szoros formai kapcsolatot is, de mind ezt alapvetően elhibázott, 13. századi datálással tette. Erre vonatkozó kritikáját Dercsényi Dezső még abban az évben megjelentette.⁵¹

Az 1950-es években műemléki kutatásokból újabb palmettás töredékek kerültek elő. Sződön másodlagos beépítésben egy valószínűleg a középkori váci székesegyházból származó faragványra figyelt fel Csányi Károly; ezt tette közzé Entz Géza 1959-ben.⁵² Pilisszentkeresztén Gerevich László ásataiból kerültek elő további palmettás töredékek az 1970-es években.⁵³ Közéjük tartozik a levélben is hivatkozott, 1965-ben feltárt „szerencsés” tihanyi vállkőfejezet (3a–b. kép).⁵⁴ Az 1055-ben I. András király által alapított tihanyi bencés apátsági templomból származó

⁴⁵ TÓTH Z. (1930); FERDINANDY (1934); HEKLER (1934), 13; KAMPIS (1939), 475–476.

⁴⁶ DERCSENYI (1937). A veszprémi töredékek azonosításához lásd TÓTH S. (1963).

⁴⁷ DERCSENYI (1956), 9, 12, 22–23.

⁴⁸ GEREVICH T. (1938), 11–12, 21, 136.

⁴⁹ KROMPECHER (1928).

⁵⁰ KROMPECHER (1936).

⁵¹ DERCSENYI (1936).

⁵² TÓTH S. (2010), 2a–b, 112–113 a korábbi irodalommal.

⁵³ GEREVICH L. (1977), 155–166, Fig. 5–21; GEREVICH L. (1984), 3–4, 5–13. kép.

⁵⁴ TÓTH S. (1994b), 330. TÓTH S. (2001), 335–338, Kat. V. 1, 406–407 a korábbi irodalommal. MAROSI (2007a).

faragvány díszítményének kompozíciós alapelve a veszprémiekével egyező, de annál egyszerűbb. Faragásmódja is igen hasonló. Tóth Sándor már az 1966-ban megjelent tihanyi kutatási jelentésben levonta „az egész palmettás kör” datálására, illetve a veszprémi székesegyház építéstörténetére vonatkozó tanulságokat.⁵⁵

A honfoglalás kori kultúra kontinuitását megkérdőjelező elképzelések már Entz Géza 1966-ban megjelent tanulmányában megfogalmazódnak, miszerint a honfoglalók ornamentális hagyománya mint ízlés, preferencia határozhatta meg a stílusválasztást.⁵⁶ Hasonlóan fogalmazott Tóth Melinda is 1978-ban, a Székesfehérváron rendezett *Árpád-kori kőfaragványok* című kiállítás (4. kép) katalógusában. A kritikus hangok itt és a kapcsolódó konferencián kaptak nagyobb nyilvánosságot.⁵⁷ A kutatók közül sokan már nem fogadták el a fémművességből való közvetlen átvételt, másrészt rámutattak a stílus lehetséges bizánci, illetve bizánci eredetű összetevőire is.⁵⁸ Később Dercsényi Dezső szintén árnyalta korábbi megállapításait.⁵⁹

Tóth Sándor az egyes faragványok egymáshoz való stílári és időrendi viszonyát a következő évtizedek munkájával, az 1980-as években az MTA Művészettörténeti Kutatóintézete szerkesztésében előkészített, *Az Árpád-kori művészet története* című kézikönyv számára, majd kiállításokhoz kapcsolódó katalógusokban dolgozta ki.⁶⁰ Elemzései egy stílári és keltezésében is szorosan összefüggő faragványcsoport meghatározására vezették (Veszprém, Tihany, Pilisszentkereszt, Visegrád, Sződ/Vác).⁶¹ A halála után megjelent tanulmányban a honfoglalás kori ornamentikával való kapcsolat mindaddig elmaradt, „alaposabb kritikai elemzését” adta, felmutatva a kétsoros palmettafríz egyetlen külföldi, ám a magyarországiaknál későbbi analógiáját (Lund).⁶²

A tihanyi leletnek a veszprémi építéstörténet szempontjából döntő jelentősége volt. A 20. század eleji átépítés során ismertté vált templomot kezdettől fogva a források szerint a Gizella királyné által építtetett 11. székesegyházzal azonosította a kutatás. Ennek építészeti tagozatai helyi vörös homokkőből faragott egyszerű, tagolatlan faragványok. Durva alakításuk és anyaguk alapvetően különbözik a fehér mészkőből, pontosan faragott palmettás tagozatokétól. A különbséget észrevételező kutatók abban megegyeznek, hogy a tagozatokat, illetve a díszítő faragványokat két különböző épülethez tartozónak ítélték. Utóbbiakat Ádám Iván a székesegyházat e helyen megelőző 9. századi templomhoz kötötte. Rhé Gyula szintén a székesegyházat megelőző, de részben még annak felépítése után is fennálló épülettel számolt. Dercsényi Dezső kétségbe vonta Ádámnak a korábbi épületre vonatkozó megfigyeléseit, ugyanakkor a faragványoknak a honfoglalás kori ornamentika hatása alatt álló stílusára, illetve az 1002-re datált, a püspökség meglétét igazoló forrásra alapozva a 10. század végi–11. század eleji, de a székesegyháztól független templomot vagy kápolnát tételezett fel.⁶³ Ahogyan 1963-ban Tóth Sándor is, aki az első épületet palmettás faragványával a 10. század végére–11. század elejére tette, a másodikat – a hosszház faltagolásának külföldi analógiái alapján – leghamarabb a 11. század végére. Néhány évvel későbbi tihanyi kutatásai során ismerte fel, hogy az ottani, lényeges változtatások nélkül fennmaradt altemplom építészeti

⁵⁵ KRÁMER–TÓTH S. (1966). Tihany és Veszprém építészeti sajátosságainak rokonságához lásd még TÓTH S. (1998), 50–51.

⁵⁶ ENTZ (1966), 6.

⁵⁷ MAROSI (1978a), 17–18. Tóth M. (1978), 30, 32–33, 76–83. A kiállítás tudománytörténeti szerepéhez lásd MAROSI (2000).

⁵⁸ A közvetlen honfoglalás kori stíluskapcsolatot már korábban megkérdőjelezte PÉTER (1930), 17. A bizánci befolyáshoz lásd még TÓTH S. (2010), 36, 61. jegyzet (hivatkozással CSEMEGI József 1942-es munkájára); CSÁNYI (1951); TÖRÖK (1970); MAROSI (1978b). Bizánci tanultságú műhelyt feltételezett korábban Bogay Tamás is: BOGAY (1942), 10. (Itt köszönöm meg Havasi Krisztinának, hogy erre az utóbbi adatra, illetve a Bogay Tamás által készített veszprémi fényképre felhívta a figyelmem.)

⁵⁹ DERCSENYI (1980), 13, 22; DERCSENYI (1983).

⁶⁰ TÓTH S. (1994b); TÓTH S. (2001); TÓTH S. (2010); MAROSI (2000); MAROSI (2007).

⁶¹ TÓTH S. (1994b), 54–58, TÓTH S. (2010), 11–22.

⁶² TÓTH S. (2010), 35–38.

⁶³ DERCSENYI (1937), 5–8, 16.



4. kép. 1978-ban a székesfehérvári Csók Galériában rendezett Árpád-kori kőfaragványok című kiállítás részlete.

Jobbra a veszprémi oszlopfő, balra visegrádi, hátrébb székszárdi és a hátfal előtt zalavári faragványokkal.

Fotó: Makky György (MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Fotótár, neg. ltsz. 21437).

jellegzetességei, támaszai, kőanyaga szoros összefüggést mutatnak Veszprémmel (5. kép).⁶⁴ Mivel Tihanyban a palmettadíszes vállkőfejezet és a támaszrendszer biztosan egy épület részét képezte, tehát a vörös homokkőből faragott darabok és a palmettás faragványok Veszprémben is egyazon, a Gizella királyné által „építeni kezdett” templomhoz tartozhattak a 11. század harmadik negyedében.

Az új periodizáció kihatott a korábbi épületmaradványok megítélésére. Ezek létét Ádám Iván megfigyelésein túl újabbak erősítették: a Szent György-kápolna feltárási adatai,⁶⁵ majd Tóth

⁶⁴ KRÁMER–TÓTH (1966), 236–237; TÓTH S. (1998), 50–51.

⁶⁵ H. GYÜRKY (1963).

Sándor, Kralovánszky Alán és Éri István megfigyelései, amelyek azonban nem elegendők az épület kiterjedésének, elrendezésének megítéléséhez.⁶⁶ A 9. századi adatot néhányan már korábban is Veszprémre vonatkoztatták, ahogyan Bogay Tamás is tette ekkortájt megjelent elemzésében.⁶⁷ Az azonosítást a szakirodalom nem fogadja el egyöntetűen; egyértelmű régészeti bizonyítéka egyelőre nincs.

Tóth Sándor fenti megállapításai az 1968 és 1973 között végzett épületkutatást követően is érvényesek maradtak. Munkáját nem tudta befejezni. 2007-ben a veszprémi székesegyház újabb felújítása kapcsán ismét lehetősége volt megfigyeléseket tenni, korábban nem kutatott épületrészekben is.

Az év végén bekövetkezett halála után 2008-ban még folytatódtak a feltárások, ezt követően azonban a felújítási program nagyjából azon a ponton szakadt meg, ahol az 1970-es években: hátra van a belső felújítás és az épület északi oldalán a járószint süllyesztése. Az utóbbihoz kapcsolódó – reményeink szerint elvégezhető – régészeti feltárás talán a Karoling-kori előzmény kérdésére is konkrét válaszokat hozhat.



5. kép. A tihanyi bencés apátság altemploma, részlet dél felé (KÖH, Fotótár, neg. ltsz. 042.418).

RÖVIDÍTÉSEK

MNG	Magyar Nemzeti Galéria
MOB	Műemlékek Országos Bizottság
UIM	Ungarisches Institut/Müncheni Magyar Intézet, Regensburg
VLDM	Veszprémi Laczkó Dezső Múzeum
VÉL	Veszprémi Érseki és Káptalani Levéltár

⁶⁶ TÓTH S. (1973); KOZÁK (1977); TÓTH S. (2000a).

⁶⁷ Lásd BOGAY (1994); újabban SOLYMOSI (2000).

BIBLIOGRÁFIA

- ÁDÁM (1912) – ÁDÁM Iván: *A veszprémi székesegyház*, Veszprém, 1912 (lenyomat a „Veszprémi Hírlap” 1907–1902. évi közleményeiből).
- Aedes Jubilat* (2011) – *Aedes Jubilat. Tanulmányok a veszprémi székesegyház 1910. évi újrászentelésének tiszteletére*, szerk. KARLINSZKY Balázs–VARGA Tibor László, Veszprém, Egyházmegyei Történelmi Munkaközösség, 2011 (A Veszprémi Egyházmegye Múltjából, 23).
- BÉKEFI (1907) – BÉKEFI Remig: *A Balaton környékének egyházai és várjai a középkorban*, Veszprém, Hornyánszky Viktor Császári és Királyi Udvari Könyvnyomdája, 1907 (A Balaton Tudományos Tanulmányozásának Eredményei, 3).
- BODÓ (2003) – BODÓ Balázs: Veszprém, Ferences kolostor (kutatási jelentés), *Műemlékvédelmi Szemle*, XIII(2003), 2. sz., 183–184.
- BOGYAY (1942) – Thomas von BOGYAY: Vom Taschenblech zur Basilika, in *Vom Geist der Ungarischen Kunst. Das Bildwerk. Kunst im Geist und Leben der Völker I/1. Ungarn-Heft*, Hg. von Arbeitsgemeinschaft des Anton Hekler-Kreises Florian Kupferberg Verlag, Berlin, 1942, 7–11.
- BOGYAY (1992) – BOGYAY Tamás: Történeti forrás és művészettörténeti stíluskritika Zalavár körül (Megjegyzések Tóth Sándor „A keszthelyi Balatoni Múzeum középkori kőtára” című tanulmányához), *Zalai Múzeum*, 4(1992), 169–177.
- BOGYAY (1994) – BOGYAY Tamás: A Karoling-kori Veszprém problémája, in *Veszprém kora középkori emlékei. Felolvasóülések az Árpád-korból*, 2. szerk. FODOR Zsuzsa, Veszprém, Veszprém Megyei Jogú Város Önkormányzata és a Laczkó Dezső Múzeum, 1994, 6–15 (Veszprémi Múzeumi Konferenciák, 5).
- BUBRYÁK (2007) – BUBRYÁK Orsolya: „E meditullio basilicae erutum”? – Megjegyzések a Szent István-szarkofág provenienciájához, *Ars Hungarica*, 35(2007), 1. sz., 5–28.
- BUZÁS (2010) – BUZÁS Gergely: A szekszárdi apátság temploma a középkorban, in *Építészet a középkori Dél-Magyarországon*, szerk. KOLLÁR Tibor, Budapest, Teleki László Alapítvány, 2010, 555–603.
- Centenárium album* (2010) – *Centenárium album a veszprémi székesegyház újjáépítésének százéves évfordulójára*, szerk. KARLINSZKY Balázs–VARGA Tibor László, bevezető tanulmány: FÜLÖP András – SIMON Anna, Veszprém, Veszprémi Érseki Leveletár, 2010.
- CSÁNYI (1951) – CSÁNYI Károly: Bizánci elemek az Árpád-kori magyar építészetben, in *MTA II. Társadalmi-történeti Tudományos Osztályának Közleményei*, 3, Budapest, 1951, 25–40 (Muzeológiai sorozat, II. kötet, 1. szám. Művészettörténet).
- DERCSÉNYI (1936) – Dercsényi Dezső: Megjegyzések Krompecher cikkére, *Magyar Művészet*, XII(1936), 6. sz., 185–186.
- DERCSÉNYI (1937) – DERCSENYI Dezső: Az Árpád-kori kőfaragó-művészet első emlékei, h. n. [Kecskemét], é. n. [1937] (A magyarságtudomány tanulmányai, V).
- DERCSÉNYI (1956) – DERCSENYI Dezső: A honfoglalás és az államalapítás korának művészete, in FÜLÖP Lajos (szerk.): *A magyarországi művészet története*, I, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1956, 9–36.
- DERCSÉNYI (1980) – A honfoglalás és az államalapítás kora (a XI. század közepéig), in Uő–Zádor Anna: *Kis magyar művészet-történet*, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1983, 11–24.
- DERCSÉNYI (1983) – DERCSENYI Dezső: Művészetünk kezdetei, *Életünk. Irodalmi és művészeti folyóirat*, XX(1983), 2. sz., 174–181.
- DIVALD (1927a) – DIVALD Kornél: *Magyar művészettörténet*, Budapest, 1927 (Szent István Könyvek).
- DIVALD (1927b) – DIVALD Kornél: *Magyarország művészeti emlékei*, Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1927.
- ENTZ (1966) – ENTZ Géza: Architecture et sculpture à l'époque romane en Hongrie, *Cahiers de Civilisation Médiévale X^e – XII.^e siècle*, Université de Poitiers IX(1966), 1. sz., 1–11; 2. sz., 209–219.
- FERDINANDY (1934) – FERDINANDY Mihály: *A honfoglaló magyarok művészi kultúrájának nyomai a korai Árpád-korban*, Budapest, Stadium Sajtóvállalat, 1934.
- FÜLÖP–SIMON (2011) – FÜLÖP András–SIMON Anna: Az 1907–1910. évi átépítés során megismert középkori veszprémi székesegyház, in *Aedes jubilat* (2011), 39 – 61. és 17–28. kép.
- GERECZE (1895) – GERECZE Péter: Épületmaradványok az Árpádok korából, *Archeológiai Értesítő*, XV(1895), 3. sz., 365–369.
- GERECZE (1898) – GERECZE Péter: Szobrászati emlékek Magyarországon különös tekintettel az ezredéves történelmi kiállítás szobrászati részére. Szobrászatunk a 10–13. században, in *Az 1896. évi ezredéves kiállítás eredménye*, V, szerk. MATLEKOVICS Sándor, 1898, 413–453.
- GERECZE (1906) – GERECZE Péter: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma, in *Magyarország műemlékei*, II., szerk. FORSTER Gyula, Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága, 1906.
- GEREVICH L. (1977) – László GEREVICH: Pilis Abbey a Cultural Center, *Acta Archaeologica*, XXIX(1977), 155–198.
- GEREVICH L. (1984) – GEREVICH László: *A pilisi ciszterci apátság*, Szentendre, Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1984.
- GEREVICH T. (1938) – GEREVICH Tibor: *Magyarország román kori emlékei*, Budapest, 1938.

- HAMPEL (1894) – HAMPEL József: Keresztény emlékek a régibb középkorból, *Archeologiai Értesítő*, XIV(1894), 23–53.
- HAMPEL (1894–1897) – HAMPEL József: *A régibb középkor (IV–X. század) emlékei Magyarhonban*, I–II, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1894, 1897.
- HEKLER (1934) – HEKLER Antal: *A magyar művészet története*, Budapest, é. n. [előszó 1934].
- H. GYÜRKY (1963) – H. GYÜRKY Katalin: Die St. Georg-kapelle in der Burg Veszprém, *Acta Archaeologica* XV(1963), 341–408.
- KAMPIS (1939) – KAMPIS Antal: Régi magyar művészet, in *Magyar művelődéstörténet, I: Ősműveltség és középkori kultúra*, szerk. DOMANOVSKY Sándor, Budapest, 1939, 475–547.
- KISS (2001) – KISS Péter: Egy forrás a 9. századi Pannóniából. A *Conversio Bagoariorum et Carantanorum* 1997-es edíciója, in *Források a korai magyar történelem ismeretéhez*, szerk. RÓNA-TAS András, Budapest, 2001, 69–88 (Magyar Őstörténeti Könyvtár, 16.)
- K. LENGYEL (2007) – K. LENGYEL Zsolt: Bogyay Tamás magyarságtudományi tevékenysége az emigrációban, *Ars Hungarica*, 35(2007), 1. sz., 118–172.
- KOZÁK (1977) – KOZÁK Károly: Veszprém, székesegyház. Az Országos Műemléki Felügyelőség régészeti kutatásai 1973–1974-ben, *Magyar Műemlékvédelem*, VIII(1977), 375–376.
- KRÁMER-TÓTH (1966) – G. KRÁMER Márta-TÓTH Sándor: A tihanyi apátsági templom és kolostor 1965. évi felújítása, *Műemlékvédelem*, X(1966), 4. sz., 234–237.
- KROMPECHER (1928) – KROMPECHER László: A pilisi ciszterci apátság és a Szentkeresztnek szentelt pilisi kolostor építészeti maradványai, *Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye*, LXII(1928), 49–50. sz., 329–333.
- KROMPECHER (1936) – KROMPECHER László: A középkori magyar kőfaragóiskola nyomában, *Magyar Művészet*, XII(1936), 3. sz., 77–81.
- LACZKÓ (1925–1926) – LACZKÓ Dezső: *Veszprém Vármegyei Múzeumi Bizottság és Múzeumi Egylet jelentése az 1925–1926. évről*, Veszprém, 1926.
- LACZKÓ (1930–1931) – LACZKÓ Dezső: *Veszprém Vármegyei Múzeumi Bizottság és Múzeumi Egylet jelentése az 1930–1931. évről*, Veszprém, 1931.
- LACZKÓ–RHÉ (1907) – LACZKÓ Dezső–RHÉ Gyula: *Veszprém Vármegyei Múzeumi Bizottság és Múzeumi Egylet jelentése az 1907. évről*, Veszprém, 1907.
- MAROSI (1978a) – MAROSI Ernő: Árpád-kori kőfaragványok – Árpád-kori építészeti fejlődés, in *Székesfehérvár* (1978), 15–28.
- MAROSI (1978b) – ERNŐ MAROSI: Die Rolle der byzantinischen Beziehungen für die Kunst Ungarns im 11. Jahrhundert, in *Byzantinische Kunstexport. Seine gesellschaftliche und künstlerische Bedeutung für die Länder Mittel- und Osteuropas*, hg. Heinrich L. NICKEL, Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther Universität Halle–Wittenberg, (13) 1978, 39–49.
- MAROSI (2000) – MAROSI Ernő: Az Árpád-kori művészet és a Művészettörténeti Kutató Intézet, *Ars Hungarica*, 28(2000), 1. sz., 5–17.
- MAROSI (2007a) – MAROSI Ernő: A tihanyi bencés apátság a 11. század építészetében, in *Tanulmányok a 950 éves Tihanyi alapítólevél tiszteletére*, szerk. ÉRSZEGI Géza, Tihany, Tihanyi Bencés Apátság, 2007, 77–90.
- MAROSI (2007b) – MAROSI Ernő: In memoriam Tóth Sándor (1940–2007), *Ars Hungarica*, 35(2007), 1. sz., 193–212.
- NÉMETH (1996) – NÉMETH Péter: A honfoglaláskor (X. század) régészeti kutatásának története, in *„Őseinket felhozád...” A honfoglaló magyarság*, kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Múzeum, szerk. BÓNA István, Budapest, 1996, 19–26.
- Pannonia Regia (1994) – *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*, kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, szerk. MIKÓ Árpád–TAKÁCS Imre, Budapest, 1994.
- Paradisum plantavit (2001) – *Paradisum plantavit. Bencés monostorok a középkori Magyarországon*, kiállítási katalógus, Pannonhalma, Bencés Főapátság, szerk. TAKÁCS Imre, Pannonhalma, 2001.
- PÉTER (1930) – PÉTER András: *A magyar művészet története*, I, Budapest, 1930.
- RHÉ (1924) – RHÉ Gyula: *Veszprém vármegyei avar emlékek*, Veszprém, 1924 (Közlemények Veszprémvármegye múltjából, 2).
- RHÉ (1928) – RHÉ Gyula: A veszprémi székesegyház régi kövei, *Archeológiai Értesítő*, 42(1928), 231–234.
- RÓMER (1860) – RÓMER Flóris: *A Bakony*, Győr, 1860.
- SOLYMOSI (2000) – SOLYMOSI László: Veszprém korai történetének néhány kérdése, in *Válaszúton. Pogányság – kereszténység. Kelet – Nyugat*, Veszprém, 2000. május 8–10., konferencia, szerk. KREDICS László, Veszprém, MTA Veszprémi Területi Bizottsága, 2000, 129–157.
- SRH – *Scriptores Rerum Hungaricarum tempore ducum regumque stripis Arpadiane gestarum*, szerk. SZENTPÉTERY Imre, I–II, Budapestini, 1937–1938.
- Székesfehérvár (1978) – *Árpád-kori kőfaragványok*, Székesfehérvár, István Király Múzeum, kiállítási katalógus, szerk. MAROSI Ernő–TÓTH Melinda, Budapest, 1978.
- SZIE (1938) – *Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulóján*, szerk. SERÉDI Jusztinián, I–III, Budapest, 1938.
- THOROCZKAY (2002) – THOROCZKAY Gábor: Szent István Pannonhalmi alapítólevelének kutatástörténete, in *Szent István és az államalapítás*, szerk. VESZPRÉMY László, Budapest, Osiris, 2002, 237–263 (Osiris Nemzet és Emlékezet).
- TÓTH M. (1978) – TÓTH Melinda: Stílusfejlődés Árpád-kori kőfaragványainkon, in *Székesfehérvár* (1978), 29–51.
- TÓTH S. (1963) – TÓTH Sándor: A veszprémi székesegyház középkori kőfaragványai, I (Bakonyi Múzeum kőtárának ismertetése I), *Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei*, I(1963), 115–141.
- TÓTH S. (1973) – TÓTH Sándor: Régészet, műemlékvédelem, történelem, *Építés-Építészettudomány*, 5(1973), 617–630.
- TÓTH S. (1990) – TÓTH Sándor: A keszthelyi Balatoni Múzeum középkori kőtára, *Zalai Múzeum*, 2(1990), 147–187.

- TÓTH S. (1994a) – TÓTH Sándor: A veszprémi székesegyház középkori kőfaragványai, II, *Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei*, XIX–XX(1994), 327–345.
- TÓTH S. (1994b) – TÓTH Sándor: A 11. századi magyarországi kőornamentika időrendi kérdéseiről, in *Pannonia Regia* (1994), 54–62.
- TÓTH S. (1998) – TÓTH Sándor: Pillér és ív a magyar romanikában, in *Koppány Tibor 70. születésnapjára*, szerk. BARDOLY István–LÁSZLÓ Csaba, Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1998, 49–71 (Művészettörténet – Műemlékvédelem, X).
- TÓTH S. (2000a) – TÓTH Sándor: A veszprémi székesegyház, in *Európa közepe 1000 körül. Történelmi, művészeti és régészeti tanulmányok*, szerk. Alfred WIECZOREK–Hans-Martin HINZ, Stuttgart, Theiss, 2000, 396–397.
- TÓTH S. (2000b) – TÓTH Sándor: Az aracsai kő rokonsága, in *A középkori Dél-Alföld és Szer*, szerk. KOLLÁR Tibor, Szeged, Csongrád Megyei Levéltár, 2000, 429–447.
- TÓTH S. (2001) – TÓTH Sándor: A 11–12. századi Magyarország Benedek-rendi templomainak maradványai, in *Paradisum plantavit* (2001), 229–266.
- TÓTH S. (2006) – TÓTH Sándor: Veszprém, székesegyház, szentélyrész in *Sigismundus Rex et Imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437*, kiállítási katalógus, szerk. TAKÁCS Imre, Budapest–Luxembourg, Philipp von Zabern, 2006, 650–652.
- TÓTH S. (2007) – TÓTH Sándor: Szent István-szarkofág – Sírláda és két fedéltöredék, *Ars Hungarica*, 35(2007), 1. sz., 29–50.
- TÓTH S. (2010) – TÓTH Sándor: *Román kori kőfaragványok a Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Gyűjteményében*, s. a. r., szerk.: MIKÓ Árpád, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2010 (A Magyar Nemzeti Galéria szakkatalógusai, I/1).
- TÓTH Z. (1930) – Zoltán TÓTH: *Attila's Schwert. Studie über die Herkunft des sogenannten Säbels Karls des Großen in Wien*, Budapest, k. n., 1930.
- TÖRÖK (1970) – TÖRÖK László: XI. századi palmettás faragványaink és a szekszárdi vállkő, *A Szekszárdi Béni Balogh Ádám Múzeum Évkönyve*, I(1970), 96–129.
- UZSOKI (1993) – UZSOKI András: A passai Gizella-sír az új kutatások tükrében, in *Gizella és kora*, szerk. V. FODOR Zsuzsa, Veszprém, 1993, 28–37 (Veszprémi Múzeumi Konferenciák, 4).
- VLDK katalógus (2009) – *Veszprém megye egyházi élete a középkorban*, kiállítási katalógus, Laczkó Dezső Múzeum, Veszprém, 2008–2009, szerk. RAINER Pál, Veszprém, 2009.
- ZSOLDOS (2011) – ZSOLDOS Attila: Vár, város, ispánság és megye – Veszprém az Árpád-korban, *Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei*, XXVI(2011), 11–23.

Anna Simon

“For Thomas von Bogyay, with highest esteem, Sándor Tóth”

A letter from 1966

The library bequest of Dezső Dercsényi (1910–1987) contains a copy of Sándor Tóth's 1963 publication entitled *A középkori veszprémi székesegyház kőfaragványai I.* [Stone carvings of the medieval cathedral of Veszprém. I.] that was dedicated to Thomas von Bogyay. In this offprint a letter dated 1966 from Sándor Tóth to Thomas von Bogyay survives. This essay offers both the text of this letter and an examination of its place in the history of scholarship.

Sándor Tóth's study from 1963 examines fragments of medieval stone carvings of the cathedral of the Veszprém bishopric, which was founded by King Saint Stephen before 1009. These carvings were placed in the county museum, primarily during the reconstructions that took place between 1907 and 1910. Sándor Tóth draws conclusions relating to the history of architecture on the basis of the fragments and contemporaneous documents. The letter addressed to Bogyay supplements his essay from 1963, summarized in three points. It discusses fragments that belong to the “palmette” group typical of architecture in 11th century Hungary, the shape of the cathedral's choir consoles (on which the vaults rest following the reconstruction around 1400), and carvings related to the so-called Vetés Stone (a capital of Gothic structure bearing the date 1467 in Antique script). A lengthier elaboration on the first topic is justified for several reasons, as it sheds light on how art historical interpretations of the so-called palmette group have changed. The dating of the palmette carvings of Veszprém also fundamentally influenced the history of the cathedral's construction. The latter is connected to Thomas von Bogyay's research on Veszprém in the Carolingian period.

The first examples of the so-called palmette carvings gained the attention of scholars of Hungarian art history during the second half of the 19th century. In the 1930s, Hungarian art historians generally shared the conclusion that motifs of these carvings originated from decorations on metal objects dating from the time of the Hungarian conquest. This view was held by Dezső Dercsényi well into the 1960s. In the 1970s, however, the notion of a direct relationship with the art of the conquest period was thrown into question.

On the basis of meticulous analysis, which included fragments that at the time had only recently been excavated, Sándor Tóth identified a closely related group of carvings (Veszprém, Tihany, Pilisszentkereszt, Visegrád, Sződ/Vác) and offered a reinterpretation of their stylistic connections. The springer found during the 1965 excavations of the Benedictine Abbey of Tihany (founded in 1055 by King Andrew I) is part of this group. Sándor Tóth came to the conclusion, to which he gave voice in the above mentioned letter, that “the entire palmette circle was active in the third quarter of the 11th century, and represents the style of the royal workshop, which was under strong Byzantine influence”. In the decades to come he would establish the stylistic and chronological relationship between the various fragments. In his book, which was published after his death, he analysed the relationship between the carvings and ornaments from the period of the conquest and identified the sole known example of the double row palmette frieze outside of Hungary (in Lund, a city in present-day Sweden).

The findings of Tihany were also significant from the point of view of the chronology of construction of the Veszprém Cathedral. Earlier scholars had identified the church, with which they became familiar during the reconstruction at the beginning of the 20th century, with the 11th century cathedral built by Queen Gisela. At the same time, basing his conclusions on the evidence provided by written documents, Iván Ádám considered the remains of the earlier building, which were uncovered during the demolition, as remnants of the first church of the castle hill from the 9th century. The simple modelling and the material of carvings from the existing second church were fundamentally different from the precisely carved palmette examples made from white limestone. For this reason they were generally classified as two different buildings. In 1963 Sándor Tóth shared this view. He dated the first church with its palmette fragments to the end of the 10th century or the beginning of the 11th and the second (based on the articulations of the nave walls) to the end of the 11th at the earliest. Over the course of the research he undertook in Tihany, he realized that the crypt and the springer with palmette decorations were part of the same building, so the palmette carvings in Veszprém also must have dated from the third quarter of the 11th century, from the church “begun” by Queen Gisela. The above chronology influenced conclusions regarding earlier fragments as well. The existence of these fragments has been confirmed not only by the observations of Iván Ádám, but also by recent excavations. According to the 9th century *Conversio Bagoariorum*, in 864 a church was dedicated in the city of Ortahu to Saint Michael. A few art historians had already assumed that the data referred to Veszprém, and in the 1960s Thomas von Bogyay reached this conclusion as well. This assumption has not been uniformly accepted by scholars, however, as no unambiguous archaeological evidence has yet to be produced.

Keywords: Sándor Tóth; Thomas von Bogyay; Dezső Dercsényi; Veszprém Cathedral; Benedictine Abbey in Tihany, palmette stone carvings

A kibontakoz(tat)ás állomásai

Tóth Sándor: *Román kori kőfaragványok a Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Gyűjteményében*, s. a. r., szerk. MIKÓ Árpád, a szerk. munkatársa VERŐ Mária, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2010 (A Magyar Nemzeti Galéria Szakkatalógusai, I/1).

Szakács Béla Zsolt CSc, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténeti Tanszékének vezetője. Kutatási területe: középkori művészet, ikonográfia, a műemlékvédelem története.
E-mail: szakacsb@btk.ppke.hu

Béla Zsolt Szakács is art historian, CSc, head of the Department of Art History at the Pázmány Péter Catholic University. His research fields include medieval art, iconography and history of monument protection.
E-mail: szakacsb@btk.ppke.hu

Egy múzeum egyik legfontosabb tudományos felada, hogy gyűjteményéről szakkatalógusokat készítsen. Ebből a szempontból a 2010-es év átöröst hozott: a Magyar Nemzeti Galéria elindította szakkatalógusainak sorozatát, melynek I/1. kötete időrendileg is a gyűjtemény legelső egységét, a román kori kőtár anyagát mutatja be. A munkára a téma legjobb szakértőjét, Tóth Sándort kérték fel 1990-ben. Maga a kőtári anyag bemutatása is nagymértékben az ő érdeme, hiszen az 1994/1995-ös *Pannonia Regia* című kiállítás¹ bezárása után az általa újrendezett kőtárban maradt letétben több vidéki múzeum tulajdonában álló darab is, és ezzel a magyar szobrászat korai történetének reprezentatív áttekintése valósult meg. Ezért is nehezen elfogadható, hogy a Galériának éppen ez a részlege ma nem látogatható.

Amikor Tóth Sándort 2007 kora telén egy zágrábi tanulmányútról hazatérőben hirtelen utolérte a halál, a kézirat már szinte teljesen nyomdakész állapotban volt. A katalógusrészt be tudta fejezni, és a tanulmány első öt fejezetével is majdnem teljesen elkészült. A szerző emberi nagyságáról sokat elárul, hogy azok a részek, amelyekkel végzett, kiadásra készen álltak. Úgy hírlík, évek óta így dolgozott, annak tudatában, hogy bármikor kihullhat kezéből a toll. Köszönet a sajtó alá rendezőnek, a Régi Magyar Osztály vezetőjének, Mikó Árpádnak, hogy a még szükséges munkálatokat elvégezte és a kéziratot nyilvánosságra hozta.

A szakkatalógus felépítése első ránézésre a szokásos: a bevezető tanulmányt a katalógustételek követik, a kötetet záró függelék pedig jelen esetben még a gyűjtemény történetét megvilágító dokumentumokkal is kiegészül. Közelebbről nézve azonban Tóth Sándor megoldásai egyediek és egy nagyon átgondolt stratégiáról tanúskodnak.

A katalógustételek a sorszámon és a megnevezésen túl tartalmazzák az alapadatokat (származás, jelenlegi leltári szám, keltezés), a leírást, az anyagra és a méretre vonatkozó információkat, valamint a szakirodalom felsorolását. Természetesen a proveniencia maga is tüzetes kutatás tárgyát képezte, amire az egyes tételek csak röviden utalnak, de a függelékben és a tanulmány egyes pontjain részletesebb tájékoztatást kapunk róla. Az adatokat a szerző a rá jellemző kritikával és távolságtartással kezeli (pl. 1. sz., 13. sz.), és szükség esetén segítséget nyújt a tárgyak történetéhez kapcsolódó személyek azonosításában is (pl. 7. sz.). A leltári számoknál is figyelemmel van a korábbi adatokra, így a Magyar Nemzeti Múzeum esetében, már ahol ez kiderült (néha azonban nem, mint pl. 26., 27., 28. sz.). Esetleg hasznosnak bizonyulna egy konkordancia-táblázat, mely a katalógus

¹ MIKÓ-TAKÁCS (1994).

számozását a korábbi és az MNG-ben használt mai leltári számokkal veti össze. Tóth Sándor az anyag meghatározásában is pontosságra törekszik, így a kalocsai királyfej (32. sz.) esetében is, amelyet közönségesen vörösmárványnak szoktunk mondani, itt viszont „kemény, vöröses-foltos, tömör mészkő”-ként szerepel. Kár, hogy olyan vizsgálatokra, amelyek a kőanyagok származási helyét határoznák meg, nem volt lehetőség; így például igen érdekes lenne tudni, hogy fenntartható-e az előbbi esetben az Esztergom környéki eredeztetés.

A bibliográfiai adatok, amelyek nemcsak a szöveges, hanem a képi idézésekre is kiterjednek, természetesen lenyűgözően bőségesek (jó tudni, hogy ha a megadott szám nem oldalra, hanem képszámra vonatkozik, akkor csillag áll előtte). Ezen a ponton a sajtó alá rendező szíveségéből még kiegészítésekkel is találkozhatunk. Hasznos lenne, ha a kiállítási katalógusok esetében a tételek szerzője is szerepelne – ez igen gyakran maga Tóth Sándor, akitől ez a magamutogatás nem is lett volna elvárható, de esetleg a szerkesztésnél ez pótlásra kerülhetett volna.

Mindez az átlagosnál alaposabb, de módszereit tekintve megszokott adatközlés. Ami azonban eltér a gyakorlattól, az a leírás. Ezek a leírások megdöbbentően alaposak és minden részletre kiterjedőek. Azok, akik vállalkoznak arra, hogy végigolvassák őket, legjobb, ha közvetlenül a faragvány mellett teszik: ezt a legbővebb illusztráció sem helyettesítheti. Ennek a leírásnak nyilván nem az a célja, hogy szavakkal váltsa ki a képi dokumentációt. Teljességre törekvése, objektivitása látszólagos: hiszen valójában maguk a fényképek sem objektívek. Feladata tehát nem dokumentatív (noha jól érzékelteti a faragványok 2000 körüli állapotát), hanem didaktikus: a szerző nem kevesebbre vállalkozik, mint hogy megtanítsa olvasóit látni a kőfaragványt. Szinte érezni, ahogy kézenfogva végigvezet bennünket minden részleten; felhívja a figyelmünket olyan parányi jellegzetességekre, amelyeket magunktól aligha vettünk volna észre.

Ez a szokatlanul kimerítő tárlatvezetés korántsem öncélú. Azon túl, hogy aki egy ilyen iskolát végigjár, maga is megtanulja értékelni a részleteket (amelyekben, mint tudjuk, az ördög is lakozik), és elsajátítja a látás tudományát – a szerző itt, ezekkel a leírásokkal alapozza meg további következtetéseit. Ezen a ponton ismét szokatlan jelenséggel találkozunk. Szemben a gyakorlattal, és magának Tóth Sándornak a korábban megjelent katalógustételeivel is, a leírást nem követi értékelés. Nincs összehasonlítás, nincsenek funkcionális megállapítások. Mindez kiszorult a katalógustételekből – és átkerült egy teljesen másik szövegegységbe: a bevezető tanulmányba. Ennek megvan az az előnye, hogy hasonló jelenségeket nem szükséges ismételni, összefüggő faragványcsoportokat együtt lehet tárgyalni, és a történeti és tágabb művészettörténeti körülményeket is egységbe lehet foglalni.

A bevezető tanulmány tehát nem rutinból fakadó előszó, hanem szerves része, voltaképpen folytatása a katalógustételeknek. Ez indokolja, hogy (ahogy az előszóban is olvashatjuk, 5. jegyzet) a tanulmány terjedelme lényegesen meghaladja a katalógustételekét. Ezért szokatlan, de logikusabb volna, ha nem a kötet elején, hanem a végén olvashatnánk. Az igényes olvasónak is ezt tanácsoljuk: kezdje a tételekkel, és ha már megtanulta az egyes faragványok formavilágát, akkor kerítsen sort a tanulmányra.

Enélkül ugyanis ez nem könnyű olvasmány. A szerző a nála megszokott tömörséggel fogalmazza meg a részletformákból kiinduló összefüggéseket. Lenyűgöző anyagismerettel tör számunkra utat a növényi ornamentika sűrűjében. Sorra veszi az egyes részletmegoldások összefüggéseit az adott csoporton belül, majd rámutat ezek kapcsolatrendszerére más emlékegyüttesekkel, végül megállapítja a hazai és európai művészettörténetben betöltött helyüket. Ilyen állomásokon keresztül bontakoztatja ki számunkra a hazai kőfaragás kezdeti korszakát – bár a tanulmány címe vélhetőleg nem egészen erre utal.

A bevezető tanulmány eredetileg bizonyára több nagyobb részből állt volna. Noha a számozást a szerkesztő elhagyta (hiszen nem készült el a folytatás), ennek csak I. nagyobb egysége

lett volna „A kibontakozás állomásai”. Ebben a részben öt csoportot elemez a szerző. Az elsőre jut a legtöbb figyelem, hiszen ez Tóth Sándor egyik legfontosabb kutatási területe. Nem véletlenül, hiszen a kétsoros palmettafrízzel díszített faragványcsoport nemcsak azért jelentős, mert a hazai kőfaragás legkorábbi megragadható csoportja, hanem az egyetlen az Árpád-korból, amely össze-
teveszthetetlenül erre a területre jellemző. Tóth Sándor már korábban is többször visszatért ehhez a csoporthoz: máig alapvető a *Pannonia Regia* kiállítás katalógusába írt tanulmánya,² és az emlék-
anyag délvidéki ágát elemezte a titeli vállkő és az aracsi sírfedlap kapcsán.³ Most ezek a témák ismét
előkerülnek, újragondolt változatban. A kiindulópontot az ország közepéről származó töredékek
képezik: Pilisszentkereszt, Veszprém és Sződ (jellemző, hogy ez utóbbi hagyományosan feltételezett
váci eredete el sem hangzik). A jellegzetességek egyre jobban táguló körben hullámanak, felölve
Visegrád, Tihany, Szekszárd, Zselicszentjakab, Esztergom, Székesfehérvár, Pécs, Pécsvárad, Mohács,
Pélmonostor (1. kép), Feldebrő, Sárvármonostor és a déli területek (Titel, Bodrogmonostorszeg és
főként Dombó) faragványait. Ennek az országosan elterjedt motívumkörnek az egyik csomópont-



1. kép. Korinthuszi oszlopfő töredéke Pélmonostorról, Eszék, Városi Múzeum
(Szakács Béla Zsolt felvétele)

ja kétségtől a szekszárdi vállkő, amelynek egy egész alfejezetet szentel a szerző. Más szempontok (főként az antikvitáshoz fűződő viszony) bevonásával két nagyobb csoport körvonalazódik, melyet egyfelől az ország középső részeinek emlékei (Veszprém, Tihany, Pilis, Sződ), másfelől a talán szintén központi eredetű (Óbuda?), de attól távolabbi vidékeken (a Dél-Dunántúlon s főleg Kelet- és Dél-Magyarországon) kibontakozott stílus faragványai alkotnak (lásd különösen 22. és 34–35. oldal!).

Mindez valóban nagy segítség ahhoz, hogy az örömdetesen egyre bővülő emlékanyagban eligazodjunk. A fejezet legnagyobb meglepetése azonban nem ez, hanem az utolsó alfe-

jezet, amely címét („Hazánk s a külföld”) egy 19. századi laptól kölcsönözte. Ebben nemcsak azt a Divald Kornéltól eredő romantikus elképzelést cáfolja (részletekben menően először), hogy a 11. századi palmetták a honfoglaláskoriakból sarjadtak, hanem ezek nemzetközi összehasonlításának is új irányt szab. Azt már eddig is tudtuk, hogy a palmettafrízzel együtt járó tüskés akanthuszleveles oszlopfők (ezeket, noha a terminust nem használja, a szerző a 26–32. oldalon elemzi) eredete az Adria északi részére, Dalmáciára és Velence környékére vezethető vissza. A kétsoros palmettafríz azonban eddig unikálisnak számított. Tóth Sándor ismerte föl, hogy a lundi dóm északi kapujának egyik archivolttrétege ugyanennek a motívumnak a kissé eltorzított változatát hordozza. Szerfölött meglepő ez az észrevétel, hiszen ennek a bizantinizáló formának az előfordulását bárhol másutt jobban el tudnánk képzelni, mint Skandináviában. Tóth Sándor sem gondolta, hogy közvetlen kapcsolat volna a középkori dán egyház központja és Magyarország

2 Tóth (1994).

3 Tóth (1995); Tóth (2000).

között, noha az összevetést Dercsényi Dezső (igaz, más szempontból, a korinthuszi oszlopfőket vizsgálva) már megtette.⁴ A magyarázat nyilván a közös eredetben keresendő, ami leginkább Felső-Itáliában képzelhető el. Ha ez beigazolódna, akkor ugyanarra az eredményre jutnánk, mint a tuskés akanthuszleveles fejezetekkel (és akár a centralizáló épülettípusokkal) kapcsolatban is: dacára a stílus bizánci jellegének, a hazai formák Itáliából származtathatók.

Míg a tanulmány első fejezete egy meglehetősen egységes emlékcsoportot tárgyalt, a második tagjait alig köti össze valami. Maga a szerző, aki ezt a fejezetet érezte a leginkább befejezettnek, amikor a Magyar Nemzeti Galéria 2005/2007-es évkönyvébe leadta,⁵ azzal vezette be, hogy tartalmilag ez a legvegyesebb. Valóban, közvetlen kapcsolat aligha köti össze a pilisszentkereszti állattöredékeket, az aracsi sírfedelet, az esztergomi és pécsi oszlopfőt és a borosjenői szirént. Ellenben közös bennük, hogy mind azt az áttörést szimbolizálja, amit a figuralitás megjelenése hozott a plasztikai díszítés terén. Ez szinte egy csapásra egész Európában megjelenik Toulouse-tól Modenáig és Bariig, s ezek szerint a magyarországi emlékeken is. Ez az, amit a szorosabban vett romanika stílusfogalmához kötünk. Mégis vezetnek szálak az előző csoporthoz is, ezért a kiindulópontot az aracsi kő képezi. Ez módot ad a szerzőnek, hogy a délvidéki, korai figurális emlékeket is felvonulassa, míg a pécsi kosfej-es oszlopfő kapcsán egyfelől az esztergomi rokon témájú, 12. század végi fejezet köréhez, másfelől a 11. századi hazai kőfaragás eddig nem még nem érintett csoportjához, a fehérvári szarkofághoz és rokonaihoz jutunk el. A Borosjenőről származó (de egykor bizonyára a dienesmonostori prépostsághoz tartozott) szirénes faloszlopfő formai és ikonográfiai rokonsága többek között a pécsi székesegyház egykori diadalívének vonalában alkalmazott fejezetekhez vezet el. Ezek jelentéséhez máig megszívlelendő Tóth Sándor vitája a *Művészet* 1974/1975-ös

évfolyamában.⁶ A „szirénygűjteményhez” hozzátehetjük azt a feldebrői faragványt is (2. kép), amely ugyan nem egyértelműen a saját farkát fogja (ami a kezében van ugyanis, az kígyófejben végződik), viszont a tanulmányban érintett dombói szirénes vállkőhöz Marosi Ernő már hozzákapcsolta,⁷ amiből főként Feldebrőre vonatkozólag adódnak kronológiai következmények: a palmettás-akanthuszos faragványok és a figurális dombormű összekapcsolódása ugyanazt a háttérhelyzetet sejteti, mint ami Dombót vagy a Galériában őrzött aracsi követ is jellemzi. Ez a nézet ugyanakkor ellentétes Tóth Sándoréval, aki kitartott a feldebrői templom Aba Sá-



2. kép. Kőlap szirénabrázolásával, Feldebrő, r.k. templom
(MTA Művészettörténeti Intézet, Fotótár, neg. ltsz. 21075)

4 DERCSENYI (1943). A lundi kapcsolathoz lásd *uo.*, 283–287.

5 TÓTH (2008).

6 TÓTH (1974); TÓTH (1975).

7 MAROSI (2002), 333.

muelhez (†1044) való kötése mellett (22. oldal és 24. jegyzet). A fejezet végén rövid megállapítások olvashatók a pilisi állattöredékekről és az esztergom-szentkirályi sasos fejezetről, mely utóbbi már nem számítható ehhez a korai periódushoz.

Ellenben ennek a korszaknak a terméke, már egyértelműen a korai romanika képviselője a dömösi prépostság. Ez a legkorábbi emlék, ahol a faragványok építészeti összefüggése is vizsgálható, s így itt a Galéria darabjain (3. kép) túlmenően egy kismonográfiát kapunk az egész emlékről. Ez annál öröndetesebb, mivel Dömös művészettörténeti feldolgozása szakmánk régi adóssága. Bár a régészeti feltárás megtörtént, vannak is hozzá kapcsolódó publikációk, sajnos ezek nem kielégítő mélységűek (ahogy a dokumentáció sem), és a kövek hányattatása sem zárult le: egy részüket

ellopták (lásd 127. jegyzet), mások visszaépítve pusztulnak a helyszínen. Szerencsére ismereteink gyarapodnak is: e katalogusban több publikálatlan vagy alig ismert faragvány is napvilágot látott – mint az az elveszett lábazat, amely három oszloptörzset tartott (110. kép). Ennek méretei megfelelnek az altemplomi lábazatokénak, a sarokkarmok is idekötik. A szerző mégis arra jut, hogy „aligha tartozhatott az altemplom szerkezetéhez” (52. oldal), noha a korai csarnokkriptákban alkalmaztak összetett formákat, sokszor oszlopokkal vegyesen is. További, meglévő faragványok dömösi eredetét ismerte fel Havasi Krisztina az esztergomi kőtárban.⁸ A párkánytöredéket és a kosfejű oszlopfőt Tóth Sándor is idézi, de csak az előbbi dömösi eredetűként. Havasi szerint közéjük tartozhatott az az esztergomi oltárnak tartott kőfaragvány is, amelyet jelenleg a Nemzeti Múzeum büféjében tanulmányozhatunk. Erről Tóth Sándor is megjegyzi, hogy „méretében [...] és anyagában is hasonló a nagy dömösi pillérlábazathoz és oszlopfőhöz” (160. jegyzet), de végül nem köti Dömöshöz – pedig ez egyáltalán nem elképzelhetetlen (más kérdés, hogy a 131–132. képaláírásban e kő székesfehérváriként szerepel, ami a sajtó alá rendezés során keletkezett elírás). Ezek a lokalizálási problémák azért is érdekesek, mert érintik a dömösi anyag esztergomi kapcsolatrendszerét, amely az egyik legfontosabb szál a hazai emlékek közt. Emellett felbukkannak Tóth



3. kép. Dömösi féloszlopfő bal oldali nézete,
Magyar Nemzeti Galéria (Szakács Béla Zsolt felvétele)

Sándor korábbi kutatásainak olyan kulcsemlékei, mint a zalavári domborművek, a titeli vállkő vagy a jádsdi ívsortöredék, de kitér az egri székesegyház hasonló stílusfokon álló faragványaira – ezek behatóbb elemzését azonban már másokra hagyta, bizonyára annak tudatában, hogy egykori szakdolgozója, Havasi Krisztina éppen ezekkel foglalkozik doktori disszertációjában. Annál messzebb ment azonban a külföldi párhuzamok keresésében, amely azt az érdekes eredményt hozta, hogy szemben az alaprajzi elrendezés közép-európai beágyazottságával, a kőfaragványok esetében távolabbi, északnyugat-európai összefüggésekkel számolhatunk. Itt izgalmas kitekintést olvashatunk az ún. Hahóti vagy Szent Margit-sacramentariumról, melynek ugyan dömösi eredeztetését a szerző elutasítja, de kulturális kapcsolatait tekintve párhuzamos jelenségként értékeli. A fejezet igazi jelentőségét az utolsó mondat árulja el: „a dömösi emlékek az érett román stílus elsajátításának első jelei közé tartoznak Magyarországon.” (67. oldal)

Ennek alighanem következő fázisát képviselik azok a székesfehérvári faragványok, amelyek közül egy pillérfőtöredék került a Magyar Nemzeti Galériába. Ez alkalmat ad arra, hogy a szerző áttekintse a hozzá kapcsolódó további hat fejezetet (ezek közül itt nem közölt: 4. kép), egy fülkesorhoz kapcsolható töredékeket és további szórványdarabokat. Maguk a pillérfők, melyek a bazilika 12. századi átépítésének leghitelesebb tanúi, természetes méreteikkel, szokatlan szörnyalakjaikkal egészen rendkívülieknek mondhatók. Tóth Sándor a rá jellemző módszerrel azonban képes megtalálni a részletformák rokonságát. Az így vizsgálat alá vett ívsortöredékek (a több évtizeddel ezelőtt „elhíresülő” fehérvári kapurekonstrukció méltó párjaként) egy új szerkezeti rekonstrukcióhoz vezetnek, mely kétféle méretű ívekből, keretelő elemekből, lezáró sávból, falburkoló lemezekből és falbetétekből áll. Ezek formavilága valóban a pécsi faragványokéhoz áll a legközelebb, sőt voltaképpen Pécs képez hidat az itt elemzett korábbi és a nagy kapuhoz tartozó későbbi fehérvári csoportok között. Ezért alighanem helyes az a kronológiai megfigyelés, hogy a pillérfők csoportja a pécsi faragványok elé, a 12. század korábbi részére keltezhető. Ebben a tekintetben a velencei párhuzamok minden rokonság ellenére sem jelentenek szilárd támpontot, hiszen a pillérfők legsajátosabb, figurális motívumai onnan nem ismertek. Sajnos a nyomda ördöge kegyetlen tréfát űzött ezzel a fejezettel: a 74. oldal szövege az előző oldal sorait ismétli. Az így kimaradt részletet Mikó Árpád szívességéből e recenzió függelékeként közöljük.

A tanulmány utolsó fejezete címe szerint az óbudai-somogyvári körrel foglalkozik. Ennek első része („Óbuda: a prépostság mint kőbánya”) az egész mű legélvezetesebben megírt egysége. A szöveg első fele a szétszóródott óbudai kövek összetartozásának felismerését mutatja be lépésről lépésre, míg a második rész azokat az adatokat elemzi, amelyek a szétszóródás középkori és újkori folyamatára utalnak. Bármennyire remekel is a szerző ezen az újabb kutatás számára olyannyira kedves területen, konklúziója józanságra int: „De hogy mi hol volt, hol nem volt időközben, az nem



4. kép. Pillérfő töredéke Székesfehérvárról,
Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum
(MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Fotótár, neg. ltsz. 35650)



5. kép. Kőlap madarakkal és ornamentális dísszel Óbudáról, Budapesti Történeti Múzeum (Szakács Béla Zsolt felvétele)

is elsőrendű kérdés, mivel a prépostsági kövek összetartozását úgyis csak a hiteles óbudai leleteken is megnyilvánuló stilisztikai egyezések alapján lehet igazolni.” (87. oldal) A fejezet második része ezeket a kapcsolatokat elemzi: első lépésben, mint azt megszokhattuk, az óbudai anyagon belül maradva; regisztrálva a régen ismert, de elveszett töredékeket éppúgy (pl. 183. kép), mint a legújabban feltártaikat (5. kép). Szisztematikusan halad a szöveg az ember- és állatalakos ábrázolásoktól az ornamentálisakig, beleértve az indadíszeket és az akanthuszleveleket is. Ez utóbbi díszítés elsősorban a nagyobb építészeti töredékeket jellemzi, amelyek a templom szerkezetét is érintő átalakításhoz kötődnek, míg a figurálisok inkább berendezési tárgyakhoz készülhettek – a jelek szerint lényegében ugyanakkor. Figyelemre méltó, hogy a levélformák alapján a szerző felveti az óbudai eredetű, de nem régészeti leletből származó báránnyefjes oszlopfőnek a prépostsági anyaghoz való tartozását, ami kronológiai problémát is okoz: hiszen a katalógus az óbudai köveket a 12. század első felére keltezi, az esztergomi

palotától nehezen elválasztható báránnyos fejezet pedig ennél évtizedekkel későbbi lehet.

Sajnos ezeket a kronológiai kérdéseket a szerzőnek már nem volt módja tárgyalni. A kézirat ugyanis ezen a ponton megszakad. Nyilvánvaló, hogy még ez az 5. fejezet is befejezetlenül maradt, hiszen címével ellentétben a somogyvári faragványok szóba sem kerülnek (pedig a katalógus is tárgyal egy idevágót: 9. sz.). A többi fejezettel ellentétben itt hiányzik a lezáró, a tágabb összefüggéseket és a kronológiai helyzetet bemutató alfejezet. S hogy még mi minden, azt csak találgatni lehet. A tanulmányban tárgyalt anyag (1–16. sz.) a katalógus 46 tételének mindössze harmada. A szerzőt ismerve bizonyára lett volna mondanivalója a pécsi kövekről és rokonaikról (17–25. sz.), az olyan kiemelkedő darabokról, mind a „madocsai oszlopfő” (29. sz.; jelenleg ennek gyakran feltételezett madocsai eredetéről egyetlen szó sem esik a kötetben), az újudvari timpanon (31. sz.), vagy a kalocsai királyfej (32. sz.). Sajnos nem olvashatjuk elemzését az utolsó nagyobb csoportról, a jáki kövekről sem (33–46. sz.), ami annál sajnálatosabb, mivel az egyik darab azóta el is tűnt (36. sz.). Mint a Galéria évkönyvében közölt második fejezet előszavában írta, a munka mintegy felerészben elvégzetlenül maradt.

Nyilván a tanulmány befejezését követően született volna meg a szerző előszava is, ahol az anyagválogatás és a sorbarendezés szempontjairól is olvashattunk volna. A jelen katalógus ugyanis szakít azzal a hagyománnyal, amely az Árpád-kor művészeti egységét vallja, és a 13. szá-

zad emlékei közül az egyértelműen gótikus faragványokat elhagyja. Ez ott jelent problémát, ahol az anyag egysége sérül: így lehet azon elmélkedni, szerencsés volt-e „lefejezni” a kora gótikus kalocsai csoportot, és kiemelni belőle a (valóban román jellegű) királyfejet – de számunkra biztosan nyereség, hogy Tóth Sándor leírása elkészült és olvasható. Az sem világos, hogy milyen szempontok szerint lettek sorba rendezve a katalógustételek: szemmel láthatólag az időrend érvényesült, lehetőség szerint az egyes csoportok egységét megőrizve. Ugyanakkor a tanulmány harmadik fejezete szól a 14–16. számú kövekről, a negyedik a 12. számúról és az ötödik a 10–11. számúakról (nyilván a kimaradt somogyvári eredetű 9. számú is ide került volna). Művészettörténeti szempontból a tanulmány sorrendje tűnik logikusabbnak.

A szöveget gazdag illusztrációs anyag kíséri. Mint a szerkesztői előszóból megtudjuk, tanulmányához a szerző 207 képet szánt, végül a kiadványba 194 kép került. Ezek abban a sorrendben következnek, ahogy a szövegben utalás történik rájuk; ugyanakkor, ha egy korábban már idézett faragvány kerül szóba, annak a képszámát nem a főszövegben, hanem a jegyzetben kapjuk. Ez amennyire elegáns (hiszen a főszöveg zárójelben sorakozó képszámai folyamatosak), annyira kényelmetlen is, és nem kevésbé kockázatos: szerkesztés közben a képek sorszáma nyilván változott, és ez elcsúszásokhoz vezetett (gyakran kettővel magasabb képszám jelent meg, pl. 115., 168., 169., 176. jegyzet stb.). Maguk a képek általában jó minőségűek, még a nehezen beszerezhető, archív dokumentumok is élvezhetők. Néha előfordul, hogy egy részlet ismétlése nem jelent nyereséget, mert nem nagyobb méretű (pl. 128. és 130. kép); néha pedig az olvasó szívesen látna még több analógiát. A Galéria tulajdonában álló faragványok képei a katalógusrészben kaptak helyet, általában több oldalról fotózva, némelyiket színes táblákon is mellékelve. Háromdimenziós tárgyakról lévén szó, különféle nézetből sosem lehet elég; de a leginkább talán a dömösi féloszlop fő bal oldalát hiányolhatjuk (3. kép), hiszen ennek motívumára a szöveg is utal. Legtöbbjük azonban jól tanulmányozható a kiadvány segítségével, amely összességében elegáns, izléses kötet lett, méltó a tartalomhoz.

A kötet tudományos értékét ugyanis nehéz túlbecsülni. Tóth Sándor kéziratának megjelentetésével a Magyar Nemzeti Galéria nemcsak a saját gyűjteményeiről írt szakkatalógusok sorozatát indította el, hanem a középkori magyar művészet történetét is egy alapművel gazdagította. A gyűjteményi darabok elemzése kapcsán az Árpád-kor első másfél évszázadának nagyszabású szobrászattörténete kerekedik ki. Illő ehhez a címlapkép is, hiszen ennek felirata méltán vonatkozatható a szerzőre és művére is: *nullus miretur ut huic cur benedictio detur* – nincs mit csodálkozni azon, hogy miért ez kapja az áldást.

Szakács Béla Zsolt

Függelék: a tárgyalt kötet 74. oldaláról hiányzó szöveg

[...A belső sávban négy forgósan összekapcsolt háromujjú félpalmettákból álló négyszög-idomok sorakoznak, a hornyot kifelé fordul, váltakozva három- és ötagú egységek díszítik,] kettéhajló szárukkal egymáshoz fűzve (155–156. kép).²²⁶ A negyedik darabon a belső dísz kerettelen, rozettás körfonat hármasköztöltő levélkével, a külső különálló, kettéváltan ujjasodó szárukkal együtt felnyúló, ötujjú palmetták sora. Záradéki helyzetbe vall jobbra lent a keresztben növényhármasköztöltő levélke, amely nyilván két találkozó szárból bomlott ki (157. kép). A hosszanti palmettamotívum nem egyedüli Fehérvárott: feltűnik egykori kapuzat falsarkos bélletrétegének töredékein is, ugyancsak hornyot díszítve, bár elütő stílusban.²²⁷

Mindezen ívdarabok feltehetően valamely nagyobb homlokzatrész tartozékai voltak: a kisebb ívek a nagyobbtól kétfelé sorakozhattak. A tárgyalt darabokból 7,5 m-en felüli szélesség adódik. A nagy ívről elképzelhető, hogy nyílást koronázott, a kisebbek azonban bizonyára fülkezáradékok voltak. Az ív belső felülete két eltérően – körfonattal, illetve hullámindával – díszített darabon, ahol a legszélesebb, az elülső peremtől egyforma távolságra egyenesen, csatlakozó hátsó síknál zárul: a fülkék mélységét ez adhatja meg.²²⁸ A függőleges részekre és az ívek fölötti falfelület kezelésére néhány további töredék enged következtetni.

BIBLIOGRÁFIA

- BUZÁS–TOLNAI (2004) – *Az Esztergomi Vármúzeum kőtárának katalógusa*, szerk. BUZÁS Gergely–TOLNAI Gergely, Esztergom, Vármúzeum, 2004. (Az Esztergomi Vármúzeum Füzetek, 2).
- DERCSÉNYI (1943) – DERCSÉNYI Dezső: XI. századi királyi kőfaragóműhely Budán, *Budapest Régiségei*, XIII(1943), 257–293.
- MAROSI (2002) – MAROSI Ernő: Szent István korának képe a művészettörténet-írásban, in *Szent István és az államalapítás*, szerk. VESZPRÉMY László, Budapest, Osiris, 2002, 306–348.
- MIKÓ–TAKÁCS (1994) – *Pannonia regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, 1994. október–1995. február, szerk. MIKÓ Árpád–TAKÁCS Imre, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994 (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 1994/3).
- TÓTH (1974) – TÓTH Sándor: Nézzük meg jól a múlt emlékeit, *Művészet*, XV(1974)/12, 45.
- TÓTH (1975) – TÓTH Sándor: Nézzük meg jól a múlt emlékeit, *Művészet*, XVI(1975)/2, 44–47.
- TÓTH (1994) – TÓTH Sándor: A 11. századi magyarországi kőornamentika időrendjéhez, in MIKÓ–TAKÁCS (1994), 54–62.
- TÓTH (1995) – TÓTH Sándor: Volt egyszer egy titeli vállkő, *Ars Hungarica*, XVIII(1995), 227–232.
- TÓTH (2000) – TÓTH Sándor: Az araci kő rokonsága, in *A középkori Dél-Alföld és Szer*, szerk. KOLLÁR Tibor, Szeged, Csongrád Megyei Levéltár, 2000, 429–447 (Dél-Alföldi Évszázadok, 13).
- TÓTH (2008) – TÓTH Sándor: A Magyar Nemzeti Galéria 11–12. századi kőfaragványai (részlet), *Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve/Annales de la Galerie Nationale Hongroise (2005–2007)*, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2008, 54–75.

A Naumburgi Mester – szobrász és építész a székesegyházak Európájában

Lövei Pál művészettörténész,
a MTA doktora, a Kulturális Örök-
ségvédelmi Hivatal tudományos
munkatársa; kutatási területei:
középkori síremlékművészet és
pecséttan, Magyarország építészet-
története, műemlékvédelem.
E-mail: pal.lovei@koh.hu

Pál Lövei, art historian, research
fellow of the National Office of
Cultural Heritage, Budapest; areas
of research: medieval studies, tomb
sculpture, Hungarian architecture-
history, monument protection.
E-mail: pal.lovei@koh.hu

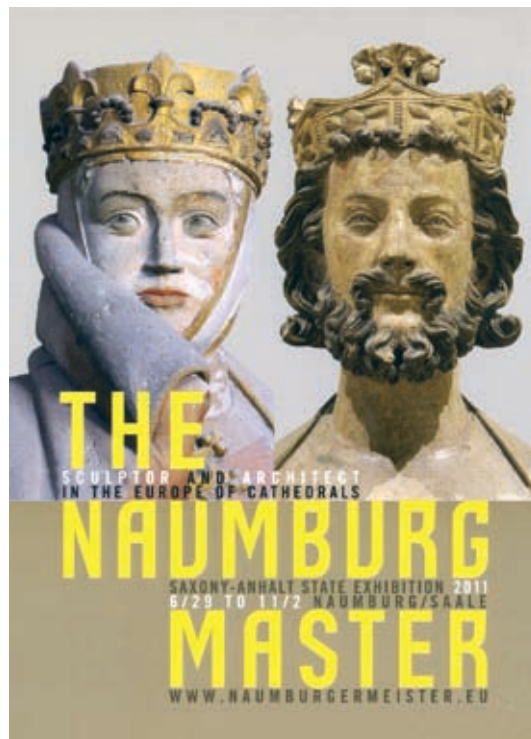
Sachsen-Anhalt tartományi kiállítása, 2011, Naumburg (Saale)

Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen.
Naumburg, 29. Juni 2011 bis 02. November 2011, Ausstellungskatalog, hrsg.
von Hartmut KROHM–Holger KUNDE, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2011, 1.
1–784, 2. 785–[1568].

A késői román stílusú naumburgi dóm gótikus nyugati szentélyének szoborsorozatából világhírnévig emelkedő Uta von Ballenstedt örgrófnét elérte a modern celebvilág senkit és semmit nem tisztelő, mindenkit szájára vevő média-átka: ismét hírbe hozták. Annak ellenére történt ez, hogy több mint háromnegyed évezred – a szobrok 1243 és 1249 közötti elkészülte – óta nem tesz

mást, mint tartózkodó hűvösséggel köpenyébe burkolózva áll férje, II. Ekkehard meissenai örgróf balján. Hetven évvel ez előtt egyszer már megesett ez vele: 1940-ben Fritz Hippler *Der ewige Jude* (Az örök zsidó) című propagandafilmjében – mintegy a korabeli amerikai westernfilmek aligha szándékos hatásaként – ideális partnere, az 1225 körül faragott Bambergi Lovas hátához simulva tekintett a náci jövőbe, a zsidó „elfajzással” (*Entartung*) szemben piedesztálra állított német művészet megismerőjeként.¹ Akkor a Lovas és Hitler között vont eszmei párhuzam mentén Uta mintegy a Harmadik Birodalomban mindvégig hiányzó „First Lady” szerepébe került.² A két szoborról készült fényképek közös szerepeltetése már az 1930-as években megkezdődött – Uta mint az északi Éva és a Lovas összetartozása annyira beleivódott a német tudatba, hogy a naumburgi székesegyház személyzeténél még évtizedekkel később is napi gyakorissággal kérdezték rá a látogatók, hogy hol is található az épületben a naumburgi lovas.³

Most magas gallérja mögül távolba tekintő, koronás fejét a németországi Sachsen-Anhalt monumentális tartományi kiállításának plakátján, szórólapjain, katalóguscím-



1/a. kép. A naumburgi kiállítás angol nyelvű plakátja 2011.

¹ DWARS (2011), 55, Abb. 10.

² ULRICH (2001), 333.

³ ULRICH (2001), 332–333.



1/b. kép. Kiállítási plakát a naumburgi székesegyház tornyán; Lövei Pál felvétele



2. kép. Uta szobrának részlete, Naumburg, székesegyház (1243–1249 között); Walter Hege felvétele, 1920-as évek – 1972-ben a helyszínen vásárolt nagytás

des-Prés apátság refektóriumából származó, a naumburgi alkotásoknál legfeljebb egy évtizeddel korábbi szobrának koronás fejével állították párba (1/a–1/b kép) – a naumburgi szobrokhoz méltó minőségű francia alkotás jelen is volt a kiállításon, és hangsúlyosan szerepel a katalógusban is.⁴ A homloka mély ráncjaival feleségéhez képest kicsit már öregecske, darabos megformálása, gyűrűs hajfürtjei fölött egyszerű sapkát viselő katona-férjjel ellentétben mindkét másik partner koronás király, ideális uralkodó, akikhez Uta nemcsak eszményített szépségével, de már csak drágaköves díszű, lilomos koronájával is igencsak méltónak tűnhet (2. kép). A fehér lovon érkező (valójában ez csak a jelenlegi állapot, az 1829-es alapos letisztítás meghagyta csekély színmaradványok alapján a szobor a naumburgiakhoz hasonlóan színesre volt festve, a ló maga eredetileg almásderes – szürkés – lehetett⁵) bambergi király és párizsi társa finom arcú „úriember”, az Uta korabeli divatoknak megfelelően alakított hajviseléssel, Childebert esetében gondosan ápolt bajusszal és szakállal.

A 11. század első felében Uta örgrófné Nyugat-Európa peremén élt, a naumburgi alapító-szobrok között elnyert helye is a Német-római Császárság keleti részén, a szász vidékek egyház-szervezetének alakításában férjével és annak családjával együtt játszott szerepének köszönhető.

⁴ Naumburg-katalógus, 2, 1500–1501. (Kat.-Nr. XIX. 1: Pierre-Yves LEPOGAM); KUNDE–FILIP (2011), 976, Abb. 3; DECTOT (2011), 1497, Abb. 2.

⁵ HARTLEITNER (2001); HUBEL (2002), 403–405. (Kat.-Nr. 214); Naumburg-katalógus, 1, 452–453. (Kat.-Nr. IV. 17: Markus HÖRSCH).

Két évszázaddal később készült szobra nélkül ma senki sem ismerné, annak köszönhetően viszont az utóbbi másfél évszázadot az európai történelem fősodrában töltötte, és a frankok királyával zajló mostani „kokettálása” sem választható el teljesen a jelenlegi nemzetközi politikai helyzettől – a naumburgi kiállítás sem imponáló tudományos háttérével és ezen alapuló következtetéseivel, sem kölcsönzéseinek gazdagságával és irányával nem jöhetett volna létre az utolsó évtizedek Európáját meghatározó német–francia kiegyezés nélkül. Magáért beszél két védnökének személye: Angela Merkel német kancellár és Nicolas Sarkozy francia elnök.

1940-ben Bamberg és Naumburg 13. század közepi szoboralakjai a saját belső fejlődése által az európai művészet csúcsaira jutó német művészet reprezentánsaiként jelentek meg. A most feje tetejére állított – vagy éppen a 19–20. század fordulója táján egyszer már néhány német művészettörténész által is kutatott, a 20. század meghatározó politikai eseményei és ideológiai következtében azonban később jórészt elfeledett, elfelejtésre ítélt, szilárd művészettörténeti talapzatra helyezett – konstrukció a Naumburgi Mester szükségnévvel ellátott művészegyenység művészetének franciaországi eredetét, a kőfaragó-szobrász-építész „műhely-főnök” északfrancia tanultságát hangsúlyozza, és megbízástól megbízásig tartó vándorlásának állomásait mutatja be. Az 1243-ban munkába vett naumburgi nyugati szentély építészetének francia gótikus vonásait már August Schmarsow 1892-ben megjelent monográfiája⁶ is felfedte, a következmények továbbgondolása azonban – talán Wilhelm Vöge és Adolf Goldschmidt írásai kivételével⁷ – nem történt meg. A Naumburgi Mester munkássága az alapvetően Reimstől, valamint a noyoni és amiens-i nyugati kapuzatoktól eredeztethető – korábbi és egykorú – impulzusoknak a műhelye által Mainzban (a székesegyház csak töredékeiben ismert, 1239 körüli nyugati lettne,⁸ a keleti szentély 1239 elé helyezhető atlaszfigurája⁹ és az alighanem Mainzból másodlagosan Koblenz mellé „elszármazott” bassenheimeri Szent Márton-dombormű¹⁰),



3. kép. Nagy Ottó császár és Adelheid császárné szobra a meissenai székesegyház szentélyének északi falán (1260-as évek első fele); Lővei Pál felvétele

⁶ SCHMARSOW (1892); SCHMARSOW (1898).

⁷ Pl. VÖGE (1958); GOLDSCHMIDT (1899).

⁸ *Naumburg-katalógus*, 1, 618–625. (Kat.-Nr. VI. 2–5: Diana ECKER).

⁹ *Naumburg-katalógus*, 1, 106–108. (Kat.-Nr. I. 3: Diana ECKER, Diana).

¹⁰ *Naumburg-katalógus*, 1, 625–630. (Kat.-Nr. VI. 6: Guido SIEBERT).



4. kép. A meisseni székesegyház 1270 előtt emelt, nyolcszögű kápolnájának részlete, füstölőt lóbáló angyal szobrával (1265–1270 között); Lővei Pál felvétele

pai rangú, magasan képzett és erősen specializált kőfaragók, valamint nem kevésbé jelentékeny üvegablak-készítők alkotta építő- és szobrászműhelyének a nyugat-európai székesegyház-építéset történeti kontextusába helyezése. Beletartozik ebbe a Naumburgot megelőző és azzal párhuzamos más németországi egyházi központok (Strassburg, Trier, Magdeburg, Bamberg, Freiberg, Freiburg im Breisgau, sőt Bréma és Hamburg) hasonlóan franciás korabeli művészeti kapcsolatrendszerének, és elsősorban Anglia példáján a franciaországi gótika recepciójának más, hasonló felfogásról, vallásos és művészeti eszmékről, stílárís-tipológiai gondolkodásmódról árulkodó helyszíneinek, illetve párhuzamainak a felvázolása is.¹⁹ A nemzetiszocialista művészettörténet-írás egyik vezéralakja,

Naumburgban (a székesegyház nyugati szentélye az alapítósobrokkal, az üvegablakokkal és előtte a nyugati lettnerrel, a keleti szentélyben álló diakónus-olvasópult¹¹ és püspök-síremlék¹²) és Meissenben (a székesegyház keleti szentélyének és különleges építészeti invencióról tanúskodó, nyolcszögű kápolnájának – *Achteckbau/Achteckkapelle*¹³ – alapítókat és szenteket ábrázoló szobrai,¹⁴ 3–5. kép) való felhasználását és alkotó módon történő átértelmezését mutatja.¹⁵ A kiállításon szerepelt még a hol biztonságban, hol kérdőjelesebben a Naumburgi Mester műhelyéhez kötött horburgi Madonna-szobor¹⁶ és Hermann von Hain lovagnak a Naumburgi Mester köréhez kapcsolható, 1250 előtt faragott tumbafedlapja a merseburgi székesegyházban.¹⁷ A műhely mainzi tevékenységét közvetlenül megelőző, esetleges lotharingiai működését is körvonalazta a kiállítás: ennek további vizsgálatokat igénylő tanúja lehet a Nancy közelében lévő Saint-Nicolas-de-Port en Lorraine 1235 körül faragott, alig ismert álló Madonnája, valamint a metzi székesegyház hasonló korú Mária-kapujának timpanontöredéke.¹⁸

A kiállítás célja azonban nem egy művész-zseni piedesztálra emelése volt, hanem a 13. század egyik legfontosabb, európai

¹¹ *Naumburg-katalógus*, 2, 1320–1322. (Kat.-Nr. XV. 1: Lutz Stöppler).

¹² Ludwig (2011); *Naumburg-katalógus*, 2, 1188–1190. (Kat.-Nr. XIII. 1: Philipp Kuroczik).

¹³ Donath (2011a).

¹⁴ Hörsch (2011a); Magirus (2011); *Naumburg-katalógus*, 2, 1322. (Kat.-Nr. XV. 2: Magdalene Magirus).

¹⁵ Ezt hangsúlyozták már a legelső sajtóértékelések is, nyilván nem függetlenül a rendezői nyilatkozatoktól: Tilmann (2011); Behrisch (2011); Scholz (2011).

¹⁶ *Naumburg-katalógus*, 2, 1466–1468. (Kat.-Nr. XVIII. 1: Hartmut Krohm).

¹⁷ *Naumburg-katalógus*, 2, 851–854. (Kat.-Nr. IX. 23: Claudia Kunde–Guido Siebert).

¹⁸ *Naumburg-katalógus*, 1, 556–562. (Kat.-Nr. V. 33–34: Hartmut Krohm); Krohm (2011), 501–515.

¹⁹ Krohm (2011).

Wilhelm Pinder *Drang nach Osten*-elképzelése, az Európa keletebbi területeinek német központokból keletre haladó német mesterek által végrehajtott, művészeti „gyarmatosítása” kerül itt szembe egy méltán a német érett gótika csúcsaiként értékelt, szerves egységet alkotó műalkotás-együttes „idegen” eredetének, egy ugyancsak kelet felé tartó, de ezúttal Németországot célzó mester- és műhelyvándorlásnak a minden korábbinál gazdagabb bemutatásával és tudományos elemzésével. Igen jelentős különbség, hogy ezúttal a szándék nem a földrajzi-művészeti kiindulópontot jelentő Franciaország művészettörténet-írásának „hódító” vágyait tükrözi, hanem a tisztánlátás német igényén alapul. Ez az igény elfogadhatónak tartja már akár annak a felvetését is, hogy a Naumburgi Mester inkább francia származású lehetett, mintsem német, aki a legmodernebb, forradalmi újításokat és művészeti-technikai fejlődést hordozó, vele ellentétben részben névről is ismert, személyükben és tevékenységükben is újdonságot jelentő, tudós építész-„doktorok” társaságának volt illusztris tagja. „Egy kőfaragótanonc, aki Németország középső vidékeiről a [francia] katedrálisokhoz vándorolt, és tanulmányai befejezését követően visszatért hazájába – hát ez biztosan nem volt a Naumburgi Mester.”²⁰

A kiállítás nem is annyira a szaktudományos körök számára volt „forradalmi”, hiszen a 20. század második felének több évtizedes németországi kutatásai jelentik kérdésfeltevésének alapjait – a katalógus irodalomjegyzékében például az egymással időnként a naumburgi alapítósobrok műfaji besorolása és állításuk célja kapcsán vitában is álló Willibald Sauerländer és Ernst Schubert egyaránt harminc-harminc tétellel szerepel az 1950-es évek végétől kezdődően. (Bár mindketten máig publikálnak a kiállítást érintő témákban,²¹ a kiállítás és katalógusa teljes egészében nélkülük készült, két őket követő kutatói generáció munkáját dicséri.) Az úttörő tett a bemutatott hatalmas anyag gazdagságában, a tudományos háttér munka imponáló összetettségében igazolást nyerő eredményekkel a német társadalom elé való – nagyon is időszerű –, drasztikus kilépés. A német nagyközönség ugyanis valójában csak most szembesül



5. kép. Madonna-szobor a meissenai székesegyház 1270 előtt emelt, nyolcszögű kápolnájában (1265–1270 között); Lővei Pál felvétele

²⁰ KROHM–KUNDE (2011), 28.

²¹ Például a katalógusban már nem is hivatkozott: SCHUBERT (2010); a figyelemre méltó kis írás arról szól, hogy az első, korai román naumburgi székesegyházat az újabb kutatások szerint 1046-ban felszentelő Eberhardnak, Naumburg harmadik püspökének (†1079) egyszerű – csupán *III (DIE ANTE) NON(AS) MAII O(BIIT) HEBERHARDVS EP(ISCOPVS) NVENBVRG(ENSIS)* feliratot hordozó – emlékkövét annyira becsben tartották, hogy a 13. században emelt újabb dómra is átvitték, és egyenesen az új főoltár előtt helyezték el, ahol a 18. században még látható és felirata olvasható-lejegyezhető is volt. A sírfeliratról lásd még SCHUBERT–GÖRLITZ (1959), 1. (1. sz.).

azzal, hogy mindaz, amit nemcsak a náci időkben sulykoltak bele, de az akkoriban kiképzett iskolai tanárok által mind az ország keleti, mind nyugati felében még a 20. század második felében is több évtizeden át az átlagembereknek tanítottak, vagyis az autochton német gótikus művészet²² – vagy mások szerint a francia klasszikus gótikával egyidejű, különleges német késői romanika²³ – ideája, nem állja meg a helyét. A német művészet mainzi, bambergi, naumburgi és meissenai, szimbolikusan tekintett együttese a 13. század első feléből, közepéről nem kis részben az „ösellenség” Franciaország egyértelmű hatásán alapultak, és akár „francia kéztől” is származhatnak.

A legidősebb kiállításlátogatók emlékezhetek még arra is – ha pedig esetleg mégsem jutott eszükbe, a kiállítás rendezői gondosan emlékeztették őket rá –, hogy 1944-ben Uta titokzatos alakja mintegy a védelmet nyújtó Istenanya világi szentséget hordozó ikonográfiái párhuzamaként jelent meg egy propagandakiadvány grafikai illusztrációján a náci rendszert lövészárkokban védő katonák háta mögött.²⁴ A kiállítás nyugatnémet közönségének idősebbik fele azt is ismerősnek találhatta, hogy az 1950-es évek második felének plakátjain Uta von Naumburg és a Frankfurt am Main-i városháza (*Römer*) jelképezte Németország oszthatatlanságának nyugati doktrínáját. A nyugatnémet posta által 1957-ben a Keletnémet Kulturális Tanács (*Ostdeutscher Kulturrat*) nyugat-berlini ülése alkalmával kiadott, Uta szobrát ábrázoló bélyeg stílusa ugyancsak 1940 tájékára utalt vissza, az elsőnap díszlevél sajátos gótikus betűtípusa pedig talán még korábbra, a század elejére. A levél a naumburgi szobrokkal kapcsolatos, a második világháború után megállapított határok visszautasításán alapuló nyugatnémet propaganda klasszikus példája: „Naumburgi Uta a legtisztább kifejeződése annak a vallásos és művészeti lelkiületnek, amely az Elba–Saale vonalon kezdődő és az Oderán és a Weichsel alsó folyásán messze túlnyúló, nagynémet keleti lakóteret a középkorban élte.”²⁵

A kiállításon bemutatott fényképek ábrázolta, 1937-ben és 1938-ban rendezett ünnepi menetek, vagy éppen egy 19. század eleji almanach metszetes ábrázolásai már Willibald Sauerländer 1979-ben megjelent tanulmányában is feltűntek, ahol a naumburgi szobrok recepciótörténetének, ezen belül pedig a 20. századi különleges mértékű, nem kis részben nemzetiszocialista indíttatású és hagyományú aktualizálásának kérdései először váltak elemzés tárgyaivá.²⁶ Sauerländer a „képeknek abból a sorozatából, amelyet még össze kellene gyűjteni”,²⁷ csak néhányat mutatott be – irodalmi idézetekkel vegyesen. A múltfeltárás egy következő, most jól hasznosítható, egyes megállapításaiban akár vitatható fázisát jelentette Wolfgang Ulrich Utáról mint német ikonról írott könyve,²⁸ amely alapul szolgálhatott a Pierre Nora-féle francia emlékezhelyek²⁹ németországi változatában ugyancsak Ulrich által írott, „A Bambergi Lovas és Naumburgi Uta” című fejezethez.³⁰ A jelenlegi tárlaton a „képek” Sauerländer által igényelt összegyűjtésének egy lényegesen előrehaladottabb fázisáról kapott összképet a Naumburgba látogató.

A téma sokoldalú körüljárása során a kiállítás bemutatta azt is, hogy Uta a 20. századi modernizmus számára is bálvány lehetett. A helyi kötődésű Walter Hege 1923-as fényképsorozata, amelyet a Deutscher Kunstverlag azonnal ki is állított Berlinben,³¹ és amely a helytörténeti és mű-

²² Például: „die eigentliche Geschichte der deutschen Plastik als eine geschlossene Folge sich bedingender Werke, die aus inneren Antrieb aus dem deutschen Volk hervorgewachsen sind” (STANGE [1923], 1; KIRVES [2011], 34.)

²³ Vö. „Von der deutschen Gotik zur germanischen Romanik” fejezet, in KIRVES (2011), 32–34.

²⁴ *Illustrierte Zeitung*, „Der europäische Mensch” különszám, Leipzig, 1944: DWARS (2011), 56, Abb. 11.

²⁵ DWARS (2011), 56–58, Abb. 11–13.

²⁶ SAUERLÄNDER (1979), 169–245; magyar kiadása: SAUERLÄNDER (1989), a recepciótörténeti elemzés: 5–23.

²⁷ SAUERLÄNDER (1989), 5.

²⁸ ULRICH (1998 [2005]).

²⁹ NORA (1984–1992).

³⁰ ULRICH (2001).

³¹ „Das Fotografische Double” fejezet, in KIRVES (2011), 36–41.



6. kép. Uta szobrának részlete, Naumburg, székesegyház;
Walter Hege felvétele, 1920-as évek – 1972-ben a helyszínen vásárolt nagytítás

vészeti kiadványok illusztrációin, valamint a helyszínen árusított, megszámlálhatatlan képeslap-publikáción és fotónagyításon keresztül szinte máig meghatározó a szoborsorozat ismertté tétele szempontjából, kezdetben nem csupán a „német nő” típusát, hanem azt az Utát is népszerűsítette, aki az új, emancipált, önálló, a férfival egyenrangú, azt még akár felül is múló nőideált testesítette meg (2, 6. kép). Ebben társa volt az ugyanekkor színre lépő svéd Greta Garbónak, akinek egy 1930-as német jellemzése az Utára vonatkoztatott jellemvonások egész sorát felvonultatta.³² Garbo filmes Amerikája aztán sajátos – és ugyancsak modern – módon reagált a nemzetiszocialista ideológia szolgálatába állított naumburgi nőalak eszményére. A tervezett műveihez 1935-ben európai utazáson inspirációkat gyűjtő Walt Disney 1937-ben bemutatott *Hófehérke és a hét törpe* című rajzfilmjében az aranykoronája alatt szoros fejkendőbe burkolt és jellegzetesen elvékonyított, felhúzott szemöldökkel, a fekete köpeny tarkó fölé magasított gallérjával ábrázolt mostoha alakjában az „árja” Utával személyesítette meg az ősgonoszt.³³

A naumburgi szobrok rasszista interpretációjához „magától” adódó lehetőséget teremtett a hűvös és tartózkodó, német Utának és a dóm másik falán vele szemben álló sógornője, a lengyel királylány Reglindis kedves és közvetlen alakjának szembeállítás is. August Schmarsow *Slawenkindje*, a „szívélyesen jelentéktelen szolgálólány” (*herzlich unbedeutendes Dienstmädchen*)³⁴ számára most némi elégtételt jelenthet, hogy a katalógus legelején a Bevezetőt a társrendezők képviselőiben jegyző dómdékán és főpolgármester szövegét az ő diadémkoronás, mosolygó arcának egész oldalas képe illusztrálja, az Utáéhoz mérhető művészi színvonalról téve tanúságot.

A naumburgi szobroknak – elsősorban Utának – a 17. századi első metszetábrázolásokkal kezdődő utóélete alighanem európai vonatkozásban is páratlan. (A Kárpát-medence emlékanyagában talán leginkább a nagyszentmiklósi kincs egyes darabjainak magyar „nemzeti” célokra történő, „rendszeres” képzőművészeti felhasználása említhető bizonyos fokú analógiaként – ennek a használatnak a művészettörténeti elemzése is megtörtént már.³⁵) A naumburgi együttes utóéletének tárgyalása a kétkötetes, hatalmas kiállítási katalógusnak egyenesen bevezető egységeként jelenik meg. Ott talán nem is annyira mellbevágó, mint amilyen a kiállításnak ezzel foglalkozó, az „Uta-mitosz” címet viselő részlegében, a *Hohe Lilie* középkori eredetű lakóházában berendezett városi múzeum földszintjén, a nyugati szentély szobrainak évszázados gipszmásolatait körülvevő vitrinsorban volt. A kiállított tárgyaknak, fényképeknek, könyveknek, grafikáknak ugyanis csak csekély része került be Martin Kirves és Jens-Fietje Dwars tanulmányaiba és azok képanyagába,³⁶ katalógustételek pedig – sajnálatos módon – egyáltalán nem kapcsolódnak ehhez a részhez. Magának a katalógusnak a méretei ellen azonban a legcsekélyebb kifogás sem merülhet fel: bár a tárlatot hirdető leporelló még csak mintegy ezeroldalasként utalt rá, a két vastos, A4-es formátumú kötet terjedelme ennek másfélszeresét is meghaladja (1568 oldal; 85 tanulmány + a 19 fejezet bevezetői + a tizenkét országból kölcsönzött alkotások 359 terjedelmes katalógustétele, tíz országban működő, 127 szerző tollából; 1567 kitűnő minőségű, néhány archív felvételtől és építészeti felmérési rajztól eltekintve színes kép). A terjedelem következtében óriási szükség lenne egy hely- és névmutatóra, amelyet mégis hiányolnia kell az olvasónak – ez a nagy kiállítási katalógusok kiadásának feszített ütemezésébe sajnos csak ritkán fér bele.³⁷

³² DWARS (2011), 53, Abb. 9.

³³ DWARS (2011), 62, Abb. 16. (hivatkozik: ALLAN [1999], 55; POGGI [2007]).

³⁴ ULRICH (2001), 332.

³⁵ MAROSI (2002), 134–142.

³⁶ KIRVES (2011), 30–42; DWARS (2011), 43–64.

³⁷ Jelen ismertetésben a katalógus számos tanulmányának, katalógustételének és oldalszámainak a recenzió műfajában ilyen részletességgel nem mindig megszokott citálása egyrészt az olvasóknak a szerzőnevek és tanulmánycímek vonatkozásában is hasznosnak gondolt tájékoztatását szolgálja, másrészt segítheti a katalógusban való későbbi keresgélést, ahogy egyébként már írás közben is segített a szükségessé vált, ismételt visszakeresésekben.

A dómdékán és a főpolgármester bevezetője³⁸ szerint négy motivációra épült a kiállítási koncepció. Az első a kultúrpolitikai indíttatás: a Naumburgi Mester által megtestesített, Picardia és Île-de-France nagy francia székesegyházaitól Mainzon át a thüringiai-szászföldi térségig ívelő, nyugat-keleti kultúrtranszfer a franciák érdeklődését is oly mértékben felkeltette a kiállítás iránt, hogy annak védnökségét közösen vállalta a német kancellár és a francia elnök. A látogató szempontjából ez materiálisan annyit jelentett, hogy a francia intézmények erősen kitettek magukért, és pazar kölcsönzésekkel segítették a tárlatot. Ehhez a második kiállításpillér, a tudomány szolgáltatta a konkrét alapot: a Naumburgi Mesternek a francia gótika és a német késő romanika közé ékelődő helyzetét, megbízásainak teológiai-művészeti hátterét, a kivitelezés magas művészeti és kézműves szintjét – a korábbi kutatás megállapításaira építve, egyben a vitás kérdéseket is hangsúlyozva – nemzetközi szakembergárda elemezte, az elsősorban a naumburgi helyszínen újonnan elvégzett, interdiszciplináris vizsgálatokat is bemutatva. A harmadik motívumot a tudománypedagógia hordozta: mi módon lehet a kutatási eredményeket jó értelemben véve népszerűsíteni? A helyszínek és a kiállított tárgyak szépsége és gazdagsága, az installáció átgondolt, nemes eleganciája már önmagában is nagy hatást gyakorolt a látogatókra, és ehhez a látványos épületmodelleken (a párizsi Notre Dame, Reims, Amiens, Metz, Strassburg székesegyházai, Coucy donjonja, a naumburgi székesegyház nyugati, a meisseninek keleti szentélye³⁹) kívül egy berendezett, interaktív középkori építőműhely és az építészeti elemek naturalista növényi ornamentikájának élő előképeit bemutató kert is járult. A negyedik alapelv a kultúr turizmus fejlesztése volt. A kiállítás és hat társhelyszíne (*Korrespondenzstandort*) – a Naumburggal közös dómdékánságot alkotó Merseburg, a naumburgi püspökség eredeti alapítási helye, a püspökség áthelyezését követően társaskáptallanná alakított Zeitz, a váráról (Neuenburg) és annak palotakápolnájáról nevezetes Freiburg (7–8. kép), Schulpforte egykori ciszterci kolostora,⁴⁰ Bad Kössen és Schönburg – az egész Saale-Unstrut vidéket átfogta, hogy tartós hatást gyakorolva népszerűsítse a kiállítás kapcsán műemlékeiben és kulturális intézményeiben megújult várost és történeti vonzáskörzetét. A végső cél nem kevesebb, mint a régió világörökségként való elismertetése.

A kiállítás szűkebben vett tudományos célját és koncepcióját a két kurátor, Hartmut Krohm és az egyben az egész projekt vezetését végző Holger Kunde dolgozta ki és fogalmazta meg



7. kép. Freiburg an der Unstrut, a Neuenburg 12. század utolsó negyedében épült palotakápolnájának északkeleti sarka; Lővei Pál felvétele

³⁸ ZECH-BURKERSRODA-KÜPER (2011).

³⁹ *Naumburg-katalógus*, 1, 112–113, 115. (Kat.-Nr. I. 8); 422–423. (Kat.-Nr. IV. 1); 443–446. (Kat.-Nr. IV. 11–12); 531–532. (Kat.-Nr. V. 1) – valamennyi: Helene SEEWALD; *Naumburg-katalógus*, 2, 1418–1420. (Kat.-Nr. XVII. 1–2: Sarah WEISELWOSKI); A legrégebbi a reimsi székesegyház 1825–1830 között és a párizsi Notre Dame 1843-ban fából és gipszből készült makettje, a többi már a 20. század második feléből való, illetve egyenesen a naumburgi kiállítás számára készült.

⁴⁰ BRACHMANN (2011b).



8. kép. A freiburgi palotakápolna emeletén az 1220-as években megújított boltozat középső támasza; Lóvei Pál felvétele

a katalógusban⁴¹ (a harmadik kurátor a helyi városi múzeumot képviselő, a katalógusban szerzőként nem szereplő Siegfried Wagner volt). A 19 témára osztott kiállítás lényegre törő, informatív szövegeit és a katalógusnak a fejezetek elején álló kitűnő bevezetőit is nagyjából ők írták, a maradék a katalógus impresszuma alapján a szervezést végző gárdában számos feladatot ellátó Claudia Kunde és Guido Siebert munkája.

A rendezők felhasználták a lehetőséget arra, hogy a német–francia kapcsolatok egy 20. századi, ugyancsak sötét momentumát is kiemeljék a német köztudat feledésének homályából. A reimsi székesegyház szétsugárzó hatását bemutató, nagyszabású kiállításrész végén egy karzatemelet egyetlen tárgya, a reimsi székesegyház egy madárfejú vízköpője bemutatására szolgált.⁴² Az állat csőréből mintegy jégcsapként kiömlő, a folyás dinamikáját megszilárdultában is őrző ólom az 1914. szeptember 19-i német támadás pokoli tűzének tanúja, amikor a gránátoktól felgyulladt a főhajó tetőzete, és az eredetileg 1299-ben készített ólomborítás megolvadt fémánya az esővíznek kialakított utakon folyt végig. Maga a vízköpő 1873–1880 táján, a székesegyház helyreállítása során készült, de eredetije egyben annak az egyelőre még kevésbé kutatott folyamatnak az elejét is reprezentálta, melynek során a laoni és a reimsi székesegyházon a 13. század

első harmadában technikailag, művészileg és jelentésanalízisben is kidolgozott, gótikus vízköpő típusa a francia gótikus építészet és szobrászat más elemeivel együtt szétterjedt Európában – a kiállítás más részein bemutatott darabokkal⁴³ igazoltan gyorsan elérve magát Naumburgot is. Az ólomot köpő vízköpő mögött folyamatosan a reimsi pusztítások filmkockái peregtek, a háború négy éve alatt a károkozás ugyanis többször is folytatódott: az ellenség tudatosan rombolta a francia királyság szimbolikus épületét, 1223 és 1825 között 27 király felkenésének helyszínét, amelynek 1210-ben leégett Karoling-román előzményét 816 óta használták az uralkodók koronázására, de Reims volt már 498-ban I. Chlodvig frank király megkeresztelésének helyszíne is.

A lángoló reimsi székesegyház képei mindkét hadviselő félnél a háborús propaganda gazdag lehetőségét teremtették meg. A katalógustanulmány⁴⁴ gondosan számba veszi a felek katonai indokokra alapozott érveit, a megszállt belga és északfrancia területek műkincseinek sorsát figyelemmel kísérő, Paul Clemen vezette német szakértői csoport jelentéseit, a például Emile Mâle és a francia gótikus művészetet kutató Wilhelm Vöge, Paul Clemen stb. közötti korábbi kollegiális kapcsolattartás teljes ellentétébe fordulását, a mindkét oldali művészeti sovinizmus megerősödését. Az angol és amerikai reakciók megkérdőjelezték a németek keresztény elkötelezettségét, és

⁴¹ KROHM–KUNDE (2011).

⁴² *Naumburg-katalógus*, 1, 465–466. (Kat.-Nr. IV. 27: Anna DEHLER).

⁴³ *Naumburg-katalógus*, 1, 244–246. (Kat.-Nr. II. 26–27); 2. 947–948. (Kat.-Nr. X. 26) – valamennyi: Philipp STEINKAMP.

⁴⁴ LEWER (2011).

a pogányságtól már csak egy lépés volt a gonosz hunokhoz való hasonlítás. A barbár tett nemzetközi elítélésének része volt a kétszáz svájci művész és értelmiségi által aláírt tiltakozás, amely az aláírók között szereplő, Németországban addig magasra értékelt Ferdinand Hodler műveinek a német múzeumokból való eltávolítását, monumentális festményeinek letakarását, neki magának a német és osztrák művészeti társaságokból való kizárását eredményezte.⁴⁵ A háború után mindenesetre a reimsi és a soissoni székesegyházak megsérült részeinek vizsgálata során Roger Gilman amerikai művészettörténész fontos új következtetésekre jutott a gótikus építésmenet és technikai megoldások, a boltozatok állékonyságának kérdéseiben. A német művészettörténészek egy része számára viszont megnyílt az út a német nemzeti középkor ideájának ismételt kidolgozásához, a 15–16. század fordulójának német különgótikájában („deutsche Sondergotik”) a német néplélek, a német géniusz kereséséhez, valamint Uta szobrának különleges nemzeti szimbólummá emeléséhez is.

A teljesen elpusztult reimsi tető helyén vasbetonból készült az új, különleges látványt nyújtó és ma már önmagában is komoly műemléki értéket hordozó fedélszék – a nem kis részben a Rockefeller család által finanszírozott helyreállítási munkákat követően csak 1938-ban került sor a templom megnyitó ünnepségére. Két év múlva már a németek uralták a helyszínt.

A reimsi székesegyház szobordíszairól a 19. század végén, a 20. század elején több menetben készültek gipszmásolatok. Ezek sokkal jobb állapotban mutatják még a jelenleg az időjárás és a háború pusztításait sokkal erősebben magukon viselő szobrokat (amelyekből a 20. század hetvenes éveiben számosat másolatra cseréltek, és az eredetieket a reimsi Palais du Tau érseki múzeumában helyezték el). A székesegyház északi keresztháza 1220 után készült királygalériájának monumentális szobrai 1914-ben, közvetlenül a háború kitörése előtt másolták le a Musée des Monuments français számára. Egyikőjüket, az 1886 óta élő hagyomány szerint Fülöp Ágost francia királyként (1180–1223) ismert alakot⁴⁶ és az 1225 tájára keltezett Bambergi Lovast⁴⁷ a kiállításon közvetlenül egymással szemben állították fel – az arkifejezés, a távolba tekintő szemek markáns alakítása, a hajviselet kitűnően példázta ugyanis a reimsi és a bambergi szobrok alkotóinak, a francia és a német szobrászatnak a közvetlen kapcsolatát, Reims németországi hatását. A trieri Liebfrauenkirchének a kiállításon ugyancsak szereplő, 1235–1240 között faragott prófétaszobrai ugyanennek az arcformálásban jelentkező tendenciának valamivel későbbi példái.⁴⁸

A két trieri szobor (a teljes együttes egyébként négy darabból áll) a nemrég mintaszerűen újrendezett berlini Bode Múzeumban található, így bár életnagyságúak, de eredetiben is kiállíthatók lettek volna – Naumburgban mégis gipszmásolatuk szerepelt, hasonlóan Fülöp Ágost talapzatával együtt 372 centiméter magas, illetve a Bambergi Lovas 228 centiméter magas és 200 centiméter széles szobrához. Ez utóbbi eredetije biztosan nem lett volna leemelhető a helyéről, ahogy a reimsi hosszház ma is helyén lévő pillérfejezete, a strassburgi Münster angyalpillérének Krisztusa, illetve déli kapuzatának Eklészia- és Zsinagóga-szobrai, a bambergi dóm Szibillája, a szentföldi Crac des Chevaliers keresztes vára nagytermének és a noyoni székesegyház kapuzatainak konzoljai sem szerepelhettek eredetiben. A fent vázolt reimsi háborús történethez jelent adalékot, hogy a reimsi székesegyház triforiumának egyik oszlopfejezetéről készült, Naumburgban kiállított másolatot 1911-ben Paul Clemen szerezte meg a bonni egyetem művészettörténeti tanszéke számára.⁴⁹

A német kollégákkal a kiállítás kapcsán folytatott beszélgetések során fel is merült a gipszmásolatok jelentékeny száma, mint ami levonhat a kiállítás értékéből – értékvesztésről azonban

⁴⁵ Vö. („csak” 120 aláírás említésével): WALTER (2008), 373.

⁴⁶ *Naumburg-katalógus*, 1, 436–438. (Kat.-Nr. IV. 8: Dagmar SCHMENGLER); SCHMENGLER (2011), 190–191, Abb. 7.

⁴⁷ *Naumburg-katalógus*, 1, 452–453. (Kat.-Nr. IV. 17.: Markus HÖRSCH).

⁴⁸ *Naumburg-katalógus*, 1, 456–458. (Kat.-Nr. IV. 20–21: Andreas WASCHBÜSCH).

⁴⁹ *Naumburg-katalógus*, 1, 424–425. (Kat.-Nr. IV. 3: Klara GROSS).



9. kép. A Szent János-kápolna (*Johanneskapelle*) a naumburgi *Domfriedhof*ban (1250–1255 körül);
Lövei Pál felvétele

semmiképpen nem beszélhetünk. A naumburgi dómban *in situ* látható, katalógustételként is szerepeltetett alkotásokat, valamint az egy tételbe vont több darabot is számításba véve a mintegy 370 kiállított tárgy közül kb. 50 valóban gipszmásolatként volt jelen. Az általuk ábrázolt faragványok bemutatása a téma szempontjából teljes mértékben indokolt és kíváncsú volt. A másolatok egy része ráadásul a szobrok, faragványok jelenlegi állapotához képest épebb felületeket, kevesebb hiányt is mutat még, vagyis történetiségükben „hozzáadott értékkel” is rendelkeznek. Mint az a reimsi székesegyház faragványairól készült másolatok történetéről Jean-Marc Hofman és Elodie Guilhem által írott katalógustanulmányból⁵⁰ megtudható, az Eugène-Emanuel Viollet-le-Duc által halála előtt kidolgozott tervezet alapján 1882-ben létrehozott másolatgyűjtemény az eredeti szobrok világháborús sérüléseinek kijavításában is fontos szerepet játszott. (A párizsi másolatgyűjtemény, amely a francia műemlékvédelmi bizottság évszázadnyi tevékenységét reprezentálja, más célból született, mint például a Magyar Nemzeti Múzeum, illetve a Szépművészeti Múzeum gipszgyűjteménye – bár Rómer Flóris középkorra vonatkozó tervei csírájukban magukban hordozták egy a párizsihoz hasonló gyűjtemény létrehozását is.⁵¹ Az összevethetetlen méretektől eltekintve azonban hasonlítható a párizsi gyűjtemény helyzete a Műemlékek Országos Bizottsága középkori falképeket ábrázoló, több száz magyarországi akvarellmásolatához és ezernyi 19. századi rajzi felméréséhez, amelyek gyakran már az önálló műalkotás jogán is részei lehetnek nagy művészet- és kultúrtörténeti kiállításoknak.)

⁵⁰ HOFMAN–GUILHEM (2011).

⁵¹ SZENTESI [2005].

A Reims kapcsán már bemutatott, I. világháborús német pusztítások azonban – bár ez száz évre előre tekintve aligha volt annak idején szempont – olyan eredeti darabok kiállítását is lehetővé tették, amelyek a tervszerű rombolás nélkül ma is helyükön lennének. A korszak francia (és európai) várépítészetének egyik fő művéről, Coucy Laonhoz és Soissons-hoz közeli, a 13. század első felében épült váráról van szó, amely az északfrancia gótikus katedrálisok építészeti innovációihoz, bravúraihoz, esztétikai teljesítményéhez mérhető színvonalú alkotás volt – belső várának kváderfalazatú, négy sarkán kör alaprajzú tornyokkal erősített falain belül a nyugati világ legnagyobb, 31 méter átmérőjű és 60 métert meghaladó magasságú lakótornyával. A 19. század közepe táján több menetben végrehajtott helyreállítását követően az együttes Franciaország második leglátogatottabb építészeti emlékévé – egyfajta nemzeti műemlékké – vált. Ez okozta a veszét, a német katonaság 1917-ben nem annyira stratégiai megfontolásokból, mint inkább a francia nemzeti büszkeségre ily módon mérhető csapás okán a saroktornyokat és a donjont 68 tonna robbanóanyaggal megsemmisítette. A város és az elővár tornyokkal erősített falai ma is állnak a belső vár falaival és a saroktornyok alapzataival együtt, a lakótoronyra pedig lassan már évszázados, hatalmas törmelékhalom emlékeztet⁵² (fél évszázadon át hasonló kőhalom őrizte a mára felépített drezdai Frauenkirche emlékét).

Coucy törmelékéből begyűjtött, stílusban és típusukban is a soissons-i Saint-Jean-des-Vignes egykori bencés kolostora részleteihez szorosan kapcsolódó fejezet- és konzoltöredékei közül többet is kiállítottak Naumburgban. Kiemelkedett közülük egy levélmaszkot (*Blattmaske*) – levélkompozícióra „ültetett” emberi arcot – ábrázoló, 1230 körüli konzol. Ehhez a kiállítás a Bambergi Lovas alatti, 1220/1225 körül készült egyik, más építészeti típusba és az arc és levélzet más formavilágába sorolható konzolt, valamint egy 1240/1250 táján készült gelnhauseni párhuzamot (*17. kép*) sorakoztatott fel; a katalógusban a reimsi székesegyház egy Coucyhoz közel álló konzolja és Villard de Honnecourt vázlatkönyvének két, levélmaszk fejű figurákat, illetve arccal ellátott levelet ábrázoló oldala is reprodukálásra került.⁵³ Elpusztult Coucy donjonjának szobordíszes bejárata is, amelyet 1856–1858 között Viollet-le-Duc irányításával állítottak helyre, megmaradt viszont a lovag és oroslán harcát ábrázoló, kiegészített timpanonnak a helyéről akkor kiemelt, eredeti töredéke.⁵⁴ Ahogy az egész belső vár monumentalitása is az akkori rend – a kiskorú IX. Lajos és anyja, Kasztíliai Blanka uralma – ellen fellépő építtető, Coucy ura, III. Enguerrand lázadó szellemét szimbolizálta, maga a timpanon is a legerősebb bestiával is szembeszálló lovagot jelenítette meg. Még ép állapotáról



10. kép. A naumburgi Szent János-kápolna boltozata (1250–1255 körül);
Lövei Pál felvétele

⁵² HAYOT (2011); KROHM (2011), 486–491, Abb. 22–28.

⁵³ *Naumburg-katalógus*, 1, 453–454. (Kat.-Nr. IV. 18: Bamberg); 536–538. (Kat.-Nr. V. 6: Coucy); 637–638. (Kat.-Nr. VI. 16: Gelnhausen) – valamennyi Karole MATSCHKE.

⁵⁴ *Naumburg-katalógus*, 1, 538–540. (Kat.-Nr. V. 7: Hartmut KROHM).

egyébként Jacques Androuet du Cerceau 1576-ban publikált metszete tanúskodik, és forrásértékű Victor Hugo 1835-ben róla készített rajza is.

Coucy timpanonjának oroszlánabrázolósa egyértelműen antik előzményekre vezethető vissza – nem is kellett túl messze menni előkép-



11. kép. A naumburgi Szent János-kápolna egyik zárókőve (1250–1255 körül); Lövei Pál felvétele



12. kép. A naumburgi Szent János-kápolna egyik fejezete (1250–1255 körül); Lövei Pál felvétele

ért, a reimsi Saint-Remi késő antik Jovinus-szarkofágjának oroszlánvadászata nyilvánvaló analógia. A katalógusban is reprodukált alkotást⁵⁵ a naumburgi dóm vízköpőinek⁵⁶ tanúsága szerint a Naumburgi Mester is ismerhette. A reimsi szarkofág magán a kiállításon nem szerepelt, a helyette Rómában

Antoninus Pius és Faustina templomának vízköpő oroszlánmaszkjáról készítettett gipszmásolat a római típust reprezentálta ugyan, mindazonáltal az egész kiállítás legkevésbé indokoltan bemutatott tárgyának tűnt.

Hangsúlyozni kell: korántsem arról van szó, hogy míg a német műalkotások és a Naumburgi Mester és köre vonatkozásában már csak a kiállítás előkészületeinek következtében is „forrong” a tudomány, a kiindulópontot jelentő francia alkotások olyan egységes és „statikus” alapzatként szolgálnának az egész konstrukcióhoz, amelyről már mindent tudni lehet. Az egyes katalógustanulmányok helyenként bizony eltérő véleményekről, különböző keltezési javaslatokról tanúskodnak – például a reimsi székesegyház nyugópontra egyáltalán nem jutott építéstörténetére Hartmut Krohm utalt is az épületnek és kisugárzásának szentelt, kilenc tanulmányával a katalógus legterjedelmesebb fejezetének bevezetőjében.⁵⁷

A naumburgi kiállítás komplexitásából adódóan óriási anyag elhelyezésére a dóm és épületegyüttese messze nem szolgált elegendő térrel, pedig a nyugati és a keleti szentélyekben állandó helyükön lévő szobrok, lettner, domborművek, síremlék, olvasópult, stallumok mellett a hosszház teljes területe, valamint a kerengő körüli nyugati és déli épületszárny is rendelkezésre állt a hozzá kapcsolódó, gótikus szentélyhez a 19. században nagyjából újjáépült hajó alkotta, tágas Mária-templommal (*Marienkirche*) együtt. Ebben az egységben kapott helyet a „Naumburgi

⁵⁵ SCHMENGLER (2011), 191, Abb. 8–9.

⁵⁶ *Naumburg-katalógus*, 1, 244–246. (Kat.-Nr. II. 26–27: Philipp STEINKAMP).

⁵⁷ *Naumburg-katalógus*, 1, 331–332: 332; vö. legújabban: VILLES (2009), és ismertetése: KÜRMAN (2011).

Mester útja és művei” című központi kiállításrészt (kiegészülve a kincstár állandó kiállításával, valamint a domban meg lehetett tekinteni a nemrég megnyitott Szent Erzsébet-kápolnát is az északnyugati torony földszintjén). A rendezők a már említett városi múzeum mellett felhasználták a város főterén, a középkori plébániatemplom előtt álló, emeletes Kiskastély (*Schlösschen am Markt*, valójában egy városi palota) épületét is. Ez a részleg a „Gótikus székesegyházak világa” címet kapta, kronológiailag ez indította a bemutatót, bár a nézők nem kis része nem itt, hanem a dómegyüttes kiállításában kezdte a nézelődést. A három, akár önmagában is megálló kiállításon kívül megnyitották még a városban fennmaradt két középkori magánkápolna épületét: a dóm körzetéből 1864-ben a temetőbe (*Domfriedhof*) áthelyezett, a Naumburgi Mester műhelyének köréhez tartozó, három boltszalkaszos Szent János-kápolnát (*Johanneskapelle*, 9–12. kép), és a négyzetes tere fölé boruló nyolcszögű kolostorboltozatával centrális térélményt nyújtó, 13. század eleji építésével a késői román székesegyház építéskezdetével egyidejű Szent Egyed-kápolnát (*Aegidiuskapelle*, 13–14. kép).

A középkor művészetének szentelt, nagy európai művészet- és kultúrtörténeti kiállítások hagyományának megfelelően igen széles volt a tárlat műfaji-technikai merítése: faszobrok, ötvöstárgyak, bronzszobrok, üvegablakok, oklevelek, kéziratok és kódexek, pecsétek, pénzérmék gazdag gyűjteményei egészítették ki a témából adódóan persze leginkább kőfaragványokra alapozott bemutatót. A hét-nyolcszáz éves kőszobrok, építészeti díszek és elemek nem kis része eleve töredék volt, és a teljességükben megmaradt faragványokon is meglátszott az eltelt idő, épülethomlokzatok részei esetében egyes

nyesen az időjárás, nem is egy alkotásnál pedig a háborúk nyomai is. Ennek a geometriai szabályosságot, érintetlen eredeti felületeket csak elvétve mutató anyagnak a látványbeli kiemelését az elegánsan egyszerű, minőségi anyagokat alkalmazó kiállítási installáció sík (de nem csiszolt) felületű mértani testeket formáló posztamensekkel biztosította. (Kőfaragványokon kívül a kisebb tárgyak elhelyezésére szolgáló üvegvitrinek kubusait is rájuk lehetett helyezni.) A minimalista megoldások – a kivitelezés high-tech tökéletességével, a posztamenseket alkotó, acélvázra erősített kőablak megmunkálásának finomságával – mintaszerű környezetet biztosítottak a tárgyaknak. A *Schlösschen* és a *Marienkirche* tereiben szürkés-vöröses erezetű porfirtufát alkalmaztak az alapvetően kőszínű faragványok és a különböző technikával készült, de hasonló színhatású másolatok környezeteként, míg a kerengőszárnyak kisebb helyiségeiben türingiai kagylós mészkövet, egyrészt mivel az épületegyüttes falaiban helyel-közzel elő is fordul, másrészt mivel semleges, szürkés színe megfelelt az ott kiállított tárgyak változatos anyaghasználatának és felületi színezésé-



13. kép. A naumburgi Egidius-kápolna (*Aegidiuskapelle*; 13. század eleje);
Lővei Pál felvétele

nek. Funkcionáló templomokban nem mindennapos gyakorlat akár csak ideiglenesen is nagyszabású kiállítások berendezése⁵⁸ – a naumburgi szobrok azonban mozdíthatatlanok. A székesegyházban a valójában oda nem tartozó kiállítási installáció ideiglenes mivoltát egy, az előbbiekkal ellentétben nem a közelben bányászott, vagyis „helyidegen” harmadik kőfajta – zöldesszürke tömött dolomit – használata jelezte.

A kiállítást megelőző vizsgálatok részét képezte a naumburgi nyugati szentély kőelemeinek pontos helyszíni felmérése és fizikai kapcsolódásuk meghatározása. Ezen alapult az az ügyes film, amely az eredeti építésmenetet rekonstruálva kőről kőre építette fel az egyik poligonális szentélysarkot, benne Syzzo gróf oszloptörzsszel egybefaragott szobrával.⁵⁹ A vetítés világosan mutatta, hogy a szobor és épített környezete szétbonthatatlan egységet képez, és ez a szerves összekapcsolódás az épületrész tervezése, a kőelemek faragása és a kváderek, faltagoló építészeti elemek, fejezetek, baldachinok és alapítószobrok egybeépítése során egyaránt vezérelvként határozta meg a munkát és annak megcélzott végeredményét. Az építészet és a szobrászat egybeforrott egysége ehhez hasonlóan jellemzi a nyugati szentély előtt álló lettnert is.⁶⁰ Ez az egység eddig kevésbé volt vizsgálat tárgya, a művészettörténeti kutatások hangsúlya sokkal erőteljesebben esett a szobrokra, mint a művészeti folyamatok igazi megértéséhez nélkülözhetetlen építészeti összefüggésekre. Mindez hitelesíti a kiállítás címét – a Naumburgi Mesternek, az építési és szobrászati műhely vezetőjének szobrászi és építészeti tevékenysége nem választható szét.

Az építészeti és a szobrászati részletek elválaszthatatlansága azt is jelenti, hogy a szentély szobordíszes zónáját hiába törik át oszlopok és fülkék, látszólag elválasztva a faltagolást és a szobrokat a faltömegtől, az alapítók kiemelhetetlenek a helyükről. A szentélyt „franciásan” áttörő öt hatalmas, 17 méter magas ablaknak az egész együttesel tartalmilag és a figurális ábrázolások típusait tekintve is összefüggő, a 19. század utolsó negyedében jelentős mértékben kiegészített üvegablakdísz⁶¹ eddig kissé háttérbe – pontosabban félhomályba – szorította a szobrokat. Most olyan új, pontszerű megvilágítást terveztek, amely jobban kiemeli a faragványokat, és egyben a színpompás üvegablakok között egy újabb színes elemet sorol be a látványba. A figurákat ugyanis már a 13. században is, majd a 16. század folyamán újra kifestették – korábban a dóm feliratainak feldolgozása során az alsó réteget feltételelesen 1300 körülre keltezték, megújításukat pedig a 16. század középső harmadára (és az új mögül előtűnő korábbi részletek alapján valószínűsítették, hogy az eredeti szövegeket festették újra).⁶²

A szobrok látványos színessége valójában csak most tudatosul a nézőben: először vált láthatóvá a helyszínen Uta arcán a kivékonyított szemöldök szénfelhúzott íve, szájának élénk vöröse, koronájának és ékszereinek aranya, fejkendőjének arannyal szegélyezett tiszta fehér színe. A Walter Hege már említett fényképeit reprodukáló, monokróm képeslapok és képeslap méretű nagyítások (2, 6. kép) kora most vált igazán múlttá, és az üvegablakokon át beszűrődő fénytől félig elvakítva sem kell már némelyik szobor részletein találgatva merengeni – a helyszínen már ötödik alkalommal járva csak most vettem például észre az Uta széles kendőpántja mögött a korona alól a váll mögé omló hajfonatot. Az új világítás eddig sosem volt megjelenést emel be a szobrok re-

⁵⁸ Saját „praxisomban” leginkább az 1992. évi sevillai világkiállításához kapcsolódóan a város székesegyházának nagyobbik – de lehatárolt – részében elhelyezett *Magna Hispalensis* kiállítás említhető: Catálogo Magna Hispalensis – El universo de una iglesia, Exposición organizada por la Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Sevilla, Sevilla, 1992.

⁵⁹ JELSCHESKI (2011).

⁶⁰ DUDZINSKI (2011).

⁶¹ Az üvegablakoknak a katalógusban egész fejezetet szenteltek, két fontos tanulmánnyal, amelyek részben a Sachsen-Anhalt tartomány emlékanyagát a *Corpus Vitrearum Medii Aevi* sorozatban feldolgozó, munkában lévő kötetben alapulnak: SIEBERT (2011a); WOLTER-VON DEM KNESEBECK (2011).

⁶² SCHUBERT–GÖRLITZ (1959), 17–20; SCHUBERT (2010).

cepciótörténetébe – nem visszafordíthatatlanul azonban, hiszen a világítást kikapcsolva bármikor visszaállítható az eredeti középkori látvány sejtelmes homálya. (A kivilágítva is a magasság „távlában” maradó alapítósobrokkal való igazán közeli ismerkedés eszközeit azonban azok az eredeti nagyságú, festett gipszmásolatok jelentették, amelyeket a városi múzeum termében állítottak ki. A részletek jól megfigyelhetők, a kép azonban megtévesztő – a nem ilyen látószögre tervezett



14. kép.A naumburgi Egidius-kápolna szentélye (13. század eleje); Lővei Pál felvétele

alkotások némelyike a művészi szándéktól eltérő nézet következtében aránytalanabbá, darabosabbá válik.)

A színek, a színesség, az egykori polikrómia és annak történelmi változásai a művészet-történeti kutatás egyik fontos terepét jelentik a legutóbbi évtizedekben – ezen belül a középkori templomok és szobrok színességének kutatása központi témájává emelkedett a franciaországi vizsgálatoknak is.⁶³ (A természettudományos háttérrel is igénylő vizsgálódások Magyarországon

⁶³ Például legújabban: *La cathédrale de Chartres. Restaurations récentes et nouvelles recherches = Bulletin Monumental*, 169-1(2011), 7-8, 13-28, 35-40 (Claudine LAUTIER, Patrice CALVEL, Clément GUINAMARD, Émile CHECROUN, Vincent DETALLE, Isabelle PALLOT-FROSSARD, Michel PASTOUREAU tanulmányai).

leginkább a középkor építészeti és szobrászati emlékei kapcsán kezdődtek meg.⁶⁴) A naumburgi kiállítást előkészítő, a Volkswagen-Stiftung pénzügyi támogatásával valójában még csak megindult elemzések egyik iránya ugyancsak ez volt, és ezek, illetve más helyszíneken (Magdeburg, Meissen) az utóbbi időben végzett hasonló munkák eredményeinek bemutatása a kiállításon és a katalógusban egyaránt helyet kapott.⁶⁵ Az utóbbi illusztrációs anyagából színességük okán is kiemelendő a Harz-hegységben fekvő Blankenburg egykori prépostságát alapító Regenstein grófok stukkóból készült négy szobra a jelenlegi plébániatemplom szentélyében,⁶⁶ valamint a 961-ben Matilda (Mechtild) királyné (†968), I. Ottó császár anyja alapította nordhauseni kanonissza prépostságból 1220-ban II. Frigyes császár (†1250) által kialakított társaskáptalan templomának szentélyében álló hat szobor⁶⁷ – mindkét együttes a naumburgi és a meisseni alapítószobrok hatásáról árulkodik egyébként.

Ami Naumburgban és Meissenben hiányzik – az egyházi intézmények alapítóinak gyakori attribútuma, a templommodell –, az Nordhausenben két figuránál is megtalálható: az egyik az idővel szentként tisztelt Matilda, a másik a vele szemben álló férfialak, akit eddig az alapítás időpontjánál jóval korábban elhunyt I. Henrik keleti frank királlyal (†936), Matilda férjével azonosítottak, újabban azonban az újraalapító II. Frigyes személyét valószínűsítik. A templommodell tartó alapítófigurák mindenestre magáról a naumburgi kiállításról sem hiányozhattak. Egy 1320/1330 táján Párizsban készült, a Naumburgi Mester utáni időszak francia művészetét bemutató részlegben kiállított, kitűnő minőségű, gótikus kápolnát emelő álló királyné-szobor ismeretlen helyről került Berlinbe (Staatliche Museen),⁶⁸ így ha az ábrázolási típust jól reprezentálhatta is, az intézményalapítások mozgatórugóit más tárgyak segítségével kellett bemutatni. Ezek helye az alapítókra való emlékezés módjait és az uralkodóábrázolásokat bemutató, különlegességeket is felvonultató kiállítási részekben volt.⁶⁹ A templommodell tartó alapítófigurák klasszikus terepévé váltak a 13. században a síremlékek. Az egyik legismertebb, a középkori európai szobrászat élvonalába tartozó, típusteremtő alkotás, Oroszlán Henrik szász és bajor herceg (†1195) és felesége, Angliai Matilda 1235–1240 táján készített közös, braunschweigi emléke ugyanúgy szerepelt a katalógus képanyagában,⁷⁰ mint Dedo von Wettin (†1190) és felesége, Mechtild von Heinsberg (†1189) az előzőnek mind típusát, mind stílusát tekintve közvetlen, rövid időn belüli hatását tükröző, wechselburgi kettős síremléke.⁷¹ A két monumentális emlék nyilván elmozdíthatatlanul áll a helyén, nem jelentett azonban problémát Liudolf von Sachsen (†866) fából 1270 táján készült, 210 centiméter magas, egy nyeregvető, lenyitható tetejű, 251 centiméter hosszú fa „szarkofágban” fekvő, épületmodell tartó sírszobrának Naumburgba szállítása Bad Gandersheimből.⁷² Feltétlenül említést érdemel, hogy az alapítók épületmodellel ábrázolt, álló szobrának „korszerű” típusát a magyarországi emléktárhelyeken egy, a Naumburgi Mester működése idejére, a 13. század közepére keltezhető, de az említett németországi emlékekhez képest igencsak gyengébb minőségű dombormű – síremlék fedlapja? – képviseli a Vas megyei Hahóton.⁷³

⁶⁴ LÖVEI (1993); DEÁK-TÓTH (1993); D. MEZEY Alice (2007); MEZEY (2010).

⁶⁵ GROLL–BÖTTCHER (2011); MAGIRIUS (2011); SCHLISSL–SIMON (2011); SIMON (2011); FREYOLDT–MENZEL (2011); KARL–MENZEL (2011).

⁶⁶ HÖRSCH (2011b), 1434–1437, Abb. 5–6.

⁶⁷ HÖRSCH (2011b), 1438–1441, Abb. 7–12; a nordhauseni szobrok jelenleg élénk tudományos érdeklődés tárgyai: MIDDELDORF KOSEGARTEN (2009); SUCKOW (2011).

⁶⁸ *Naumburg-katalógus*, 2, 1518–1519. (Kat.-Nr. XIX. 15: Lutz STÖPPLER).

⁶⁹ KUNDE (2011b); CLAUSSEN (2011).

⁷⁰ KUNDE (2011b), 806, kép a 796. oldalon

⁷¹ KUNDE (2011b), 806; Abb. 5.

⁷² *Naumburg-katalógus*, 2, 854–857. (Kat.-Nr. IX. 24: Claudia KUNDE).

⁷³ VÁNDOR (1996), 207, 78. kép; LÖVEI [2001], 76–77, képpel; MAROSI (2010); LÖVEI (2010).

Ha ritkán is, de nemcsak az alapító, az építtető, hanem az építő, a tervező és kivitelező építész is megmutatkozhatott a templommodell tartó figura típusában. A reimsi székesegyházban öröközt sírkövén éppen a Naumburgi Mester egyik kortársa, Hugues Libergier (†1263), az azóta elpusztult reimsi St-Nicaise apátsági templom nyugati homlokzatának és hosszházának építésze jelenik meg árkádos építmény alatt álló, vonalrajzos alakként, melle előtt kis gótikus templommodell tartva, lábainál emellett derékszögelővel és a naumburgi kiállításon egy eredeti példányban ki is állított köemelő fogóval (*Hebezange*).⁷⁴ A köriratban is öntudatos utalás olvasható: „Itt nyugszik Hugues Libergier mester, aki a megtestesülés 1229. évében, húsvét keddjének napján elkezdte ezt a templomot...”⁷⁵ Egyetlen jóval későbbi párhuzamát ismerem – a naumburgi kiállítással kapcsolatban természetesen fel sem merült a léte –, ahol nem kézben van, hanem az alak lába mellett áll a kéttornyos épület: Heinrich von Sambach (†1382) sírkövén a tübingiai Mühlhausenben. Az építőmester – a körirat megfogalmazása szerint ...*her henrich vo(n) sampach buwme(i)ster u(n)ser lib(en) vrowe* – a Marienkirche egyik építési fázisának kivitelezését vezette, és a templomban temették el.⁷⁶ Hugues Libergier kvalitásos sírlapja az ábrázolási típus összefüggését tekintve szinte „művészfejedelemként” jeleníti meg az építészt, és Heinrich von Sambach síremléke is a gazdag német városi patríciusi réteg figurális emlékeihez mérhető. Ehhez képest a strassburgi székesegyház Goethe dicsőítette építőmestere,⁷⁷ Erwin von Steinbach (†1318), 1316-ban elhunyt felesége és ugyanott építőmester János fia (†1339) közös, csupán 17 majuszkulás feliratsorral kitöltött, 1318 és 1339 között készült, 1339-ben a fiú feliratával kiegészített sírtáblája – amelynek a kiállításon gipszmásolata volt látható⁷⁸ – maga az egyszerűség. Nem szabad azonban megfeledkezni arról, hogy Erwin mester a strassburgi dóm középső nyugati kapuja fölött saját maga helyeztette el az építés 1277-es kezdetét és saját szerepét megörökítő, csak 16–18. századi forrásokból ismert feliratot, hasonlóan a dóm 1316-ban emelt, 1682-ben lebontott Mária-kápolnájának mellvédjét egykor díszítő másik feliratához, amelyből azonban három töredék másodlagos beépítésből elő is került, és Naumburgban kiállították.⁷⁹ Ezek domborúan faragott, a korszak epigráfijában megformálásukkal is kiemelkedő, kb. 14 centiméteres magasságukkal⁸⁰ meglehetősen nagy méretű betűi olyan ritka alkotásokhoz (és személyiségekhez) mérik a strassburgi építészt, mint Saint-Denis apátsági templomának nyugati homlokzatán Suger apát dedikációs verse az 1140. évi felszentelésről, majd a késői középkorban a passauai dóm szentélyén olvasható többsoros, monumentális minuszskula felirat (1407),⁸¹ az esztergomi Bakócz-kápolna belső és a krakkói Zsigmond-kápolna külső és belső felirata.⁸² A Naumburgi Mester és francia kortársai öntudatának és társadalmi elismertségének egyaránt jele az a körükben feltűnő doktori cím is, amely ebben az esetben nem az egyetemi végzettséggel elnyerhető, hanem a különleges színvonalú szakmai

⁷⁴ BRACHMANN (2011a), 77, Abb. 2.

⁷⁵ MAROSI (1969), 52.

⁷⁶ MAGIRIUS (2002), 130, 343–345. (Kat.-Nr. 39), Abb. 111; WÄSS (2006), 2. 452–453. (Kat.-Nr. 682), 466.

⁷⁷ GOETHE (1772); magyar fordítása: MAROSI (1976), 250–255.

⁷⁸ *Naumburg-katalógus*, 1, 129–130. (Kat.-Nr. I. 20: Sabine BENGEL); a felirat: ANNO DO(MINI) M^o CCC^o XVI + XII K(A)L(ENDAS) AVG(VS)TI O(BIIT) D(OMI)NA HVSA VXOR MAG(IST)RI ERWINI + ANNO DO(MINI) M^o CCC^o XVIII + XUI K(A)L(ENDAS) FEBRVARI O(BIIT) MAG(IST)R ERWIN(VS) GUBERNATOR FABRICE ECCL(ES)IE ARG(E)NT(INENSIS) T + ANNO D(OMI)NI M CCC XXXVIII XV K(A)L(ENDAS) APRILIS O(BIIT) MAGISTER IOHANNES FILIVS ERWINI MAG(IST)RI OP(E)RIS (H)VI(VS) ECC(L)ESIE

⁷⁹ *Naumburg-katalógus*, 1, 115–116. (Kat.-Nr. I. 9: Marion BAYER).

⁸⁰ Egy a strassburginál korábbi építési felirat a párizsi Notre-Dame déli keresztházán ugyan 10 méter hosszú, de még csak 8 centiméter magas betűk alkotják: készítését Jean de Chelles, az 1245 körül kivitelezett északi keresztház építésze és a déli elkezdője emlékére 1258 után utóda, Pierre de Montreuil kezdeményezhette: BRACHMANN (2011a), 76.

⁸¹ A 25 centiméteres betűk 273 centiméter magas és 306+200 centiméter széles mezőt töltenek ki: STEININGER (2006), 60–61. (Nr. 104).

⁸² LÖVEI (2004).

tudással igazolható címzésként jelent meg Pierre de Montreuil (†1254) sírkövén a párizsi Saint-Germain-des-Prés apátságban, a „kőfaragóművészet doktora” (*doctor lathomorum*) – mintegy tanára, professzora – kifejezésben.⁸³

Az építész-tudósok tudományának természetét gondosan és alaposan mutatták be a tárlat rendezői. A naumburgi nyugati szentély Syzzo szobrával ékes poligonsarka építésmenetének kváderről kváderre történő – a tervezés és a kivitelezés rendkívüli bonyolultságáról tanúságot tevő – rekonstrukciójáról, valamint a nyugati lettner építéstechnológiai vizsgálatáról már volt szó. Vitruvius *De architectura* című könyvének a 13. század első harmadában Winchesterben írott, a teljes szövegből a gyakorlatban használható részleteket kigyűjtő példánya⁸⁴ az építészeti képzés egyik forrásaként jelent meg – közvetve arra is utalva, hogy a szabad művészetek körébe tartozó építészet művelői a főiskolák, egyetemek legalább alsó képzési fokozatainak megfelelő képzettséggel, a matematika, a mértan, és – legalábbis világi megbízóikkal ellentétben – az írás-olvasás terén magas szintű tudással rendelkeztek. Jelentős volt az a „dokumentáció”, amelybe a rendezők a korszak tervezői módszereinek forrásait és emlékeit gyűjtötték egybe. A témából és a korszakból egyaránt következett, hogy nem lehetett – de nem is volt miért – figyelmen kívül hagyni Villard de Honnecourt vázlatkönyvét, a kiállításon illusztrációs anyagként reprodukciói több helyen is szerepeltek a falakon, valamint egy nagyméretű képernyőn sorra peregtek oldalai. A katalógusban a szobrok utóéletét bemutató bevezetőt követően az első nagy, „Az építőmester és székesegyháza” címet viselő fejezet több tanulmányában is kiaknázták az elemzéséből adódó lehetőségeket,⁸⁵ és tucatnyinál több oldalát kitűnő minőségben reprodukálták a katalógusban mindenfelé. Azt, hogy valójában milyen szorosan kapcsolódhatott a vázlatkönyv tükrözte stílus akár Naumburghoz is, mutatja a székesegyház keleti szentélyének déli fala előtt álló, 1250 körül készült fastallum, a templom korai gótikus berendezésének egyetlen megmaradt darabja, amelyhez a vázlatkönyv két oldala is kitűnő párhuzamokat kínál.⁸⁶

Villard vázlatkönyvét eredetiben nem állították ki, ott volt azonban a vitrinben a vele egyidős, 1230 körül készült, úgynevezett reimsi palimpszeszt, amelynek utóbb a székesegyház halotti könyvéhez lapokra vágott pergamenje ma is jól mutatja az eredeti homlokzatrajzok töredékeit – ez a legkorábbi fennmaradt, léptékarányos építészeti rajz. Eredeti formájában maradt fenn az A1-gyel jelölt strassburgi homlokzati nézetrajz, amely előzményeként tudhatja a párizsi Notre-Dame északi keresztház-homlokzatának 1245 körüli koncepcióját (Jean de Chelles), és olyan „programtervnek” tartható, amely megelőzte a strassburgi építkezés városi irányítás alá kerülését. Kiállították a trieri Liebfrauenkirche lépcsőtornya kváderfal-részletének életnagyságú gipszmásolatát is a centrális alaprajzú templom 1250 körül bekarcolt alaprajzával – a rajz a II. világháborús bombázások során leomlott köpenyfal takarásából bukkant elő váratlanul.⁸⁷ A naumburgi székesegyház, a közeli Schulpforte egykori ciszterci temploma (a kiállítás egyik társhelyszíne) és a meissenai dóm falain található karcolatok (15. kép)⁸⁸ többségének értelmezése a trieri rajznál jóval kevésbé nyilvánvaló, a katalógusban közölt fényképeikre rávezetett színes vonalak nélkül valójában a látogatók számára semmitmondóak – legalábbis a naumburgi karcok egyébként

⁸³ A források szerint az építész az apátság Mária-kápolnájában temették el, sírkövén mesterségének szerszámai, mérőszinőr és körző volt látható, valamint a *FLOS PLENUM MORVM, VIVENS DOCTOR LATOMORVM, MVSTEROLO NATVS, JACET HIC PETRVS TVMVLATVS QVEM REX CCELVORVM PERDVCAIT IN ALTA POLORVM. CHRISTI MILLESIMO BIS CENTO DVODENO CVM QVINQVAGENO QVARTO DECESSIT ANNO* felirat: BRACHMANN (2011a), 77; DECTOT (2011), 1495.

⁸⁴ *Naumburg-katalógus*, 1, 116–118. (Kat.-Nr. I. 10: Frank-Joachim STEWING).

⁸⁵ KLEIN (2011).

⁸⁶ *Naumburg-katalógus*, 2, 952–956. (Kat.-Nr. X. 30: Anja SELIGER).

⁸⁷ *Naumburg-katalógus*, 1, 118–124. (Kat.-Nr. I. 11–13: Leonhard HELTEN).

⁸⁸ A képen ábrázolt rajzról, átrajzolással értelmezett fényképpel: DONATH (2011b), 1287–1288, Abb. 18.

a legutóbbi időig ismeretlenek voltak még a kutatás előtt is. A három épület az innovatív gótikus építészeti tervezés korai németországi példájaként került Günter és Matthias Donath tanulmányába, amely sorra veszi tervezésük és kivitelezésük helyszínen leolvasható jeleit, az alapozástechnikától és a kövek felületének megmunkálásától, az ehhez használt szerszámokon és



15. kép. Meissen, dóm, a szentélypoligon belső falpillérének metszetrajza a szentély déli falán (1250-es évek);
Lővei Pál felvétele

kőfaragójeleken keresztül a falakra karcolt részlettervekig, segédszerkesztésekig és ezek egy részének a megépített épületrészek geometriájával történő, időnként bravúros azonosításáig. Egy másik tanulmány a meissenai székesegyház 1250 körül kezdődött első építési fázisának, a szentély emelésének építéstechnikai leírását tartalmazza, bemutatva a nyersanyagok lelőhelyét és szállítását, az építkezésen dolgozók 80 és 94 közöttire becsülhető számát és feladataik szerinti megoszlását, a megépült falazatok felületének és térfogatának számításait, az alapozás és a boltozás technikájáról helyszínen leolvasható megfigyeléseket.⁸⁹

A 13. században a „kőfaragóművészet doktorai” nem csupán az épületek emeléséért voltak felelősek, hanem azok szobrászati díszítéséért is. A szobrok megvalósításának technikai jellemzői is részét képezték a tárlatnak – ennek laikusok számára is világosan beszélő eszközeit jelentették befejezetlen kőfaragványok. A leglátványosabbat közülük maga a naumburgi székesegyház szolgáltatta: a keleti szentély északi falában nyíló ajtó fölötti, csúcsíves timpanon a *Deesist* ábrázolja, a nagyjából befejezett, trónoló Krisztus két oldalán térdelő, teljesen készre faragott Máriával

⁸⁹ DONATH (2011b); DONATH (2011c).

és a csak tömegében kinagyolt evangélista Szent Jánossal, csak durván síkra vésőzött háttér előtt. A nyílás a román kori falazat és az 1300 után emelt poligonális bővítés határán áll, de az utóbbinak is csak később, másodlagosan kialakított részeihez vezető feljáratra nyílik. Így akár 1350 körül is készülhetett volna, a szobordísz bizonyos elemei azonban a nyugati szentély szobraiától sem idegenek, bár a kivitelezés színvonala semmiképpen nem éri el azok minőségét. Szó lehet egy gyengébb szobrász által a nyugati épületrészhez 1250 körül készített, de befejezetlenül és felhasználatlanul hagyott, vagy egy, a Naumburgi Mester későbbi hatását tükröző faragványról, és mindkét esetben annak még későbbi felhasználásáról, vagy akár egy 1350 körüli – ebben az esetben erősen archaikus – alkotásról is. Az ajtókeret és környezete épületkutatása még hátra van, nélküle a kérdések biztosan nem megválaszolhatók. A befejezetlen faragványok kiállított csoportjához tartozott a frankfurti Liebieghaus egy 13. század közepi, talán itáliai Szent György-szobra is, a vonalak és a mélyítendő felülethatárok jelzésére szolgáló, antik eredetű fúróhasználat látványos példájával.⁹⁰

A mesterek tudós mivolta nyilvánult meg abban is, ahogy új szemlélettel közelítettek környezetükhöz. Viollet-le-Duc már említett, a párizsi másolatgyűjtemény létrehozására megfogalmazott tervezetében a reimsi gipszeket is tartalmazó terem kapcsán azt írta, hogy ott kell bemutatni azt, ahogy a 13. században a szobrászművészet az ünnepélyes típusokkal leszámolva a természet tanulmányozása felé fordult.⁹¹ Ennek része volt a test és az arc addig ismeretlen naturalizmusának a pontos megfigyelésen alapuló igénye. Az egyéniség kifejezése azonban semmiképpen nem jelentett egyben portréábrázolást, csupán számos arctípus, kifejezőmód, hajviselet jól kidolgozott, meghatározott tartalmi – a vallás és a társadalom meghatározta – rendszer szerint való alkalmazását. (A kiállításon szereplő, világiakat ábrázoló szoborművek túlnyomó része egyébként – élükön magukkal a naumburgi alapítósobrokkal, de ez a síremlékekre is vonatkozik – faragása idején már régen halott személyeket ábrázol, akik esetében portréhasonlóság igénye még akkor sem merülhetett volna fel, ha maga a fogalom egyáltalán ismert lett volna.) A pontos megfigyelésnek, a természet intenzív tanulmányozásának ténye az emberi alakoknál konkrétumokkal nem is igazolható, bár természetesen az eredmény „magáért beszél”, annál inkább az állati, és még inkább a növényi motívumok esetében, amelyek megfigyelt és másolt eredetije ma is azonosíthatók. Ez a művészi természethasználat a korabeli filozófia és költészet legkorszerűbb irányzataihoz kapcsolódott, és a párizsi, 1220/1240 körüli reimsi,⁹² strassburgi, 1250 körüli Crac des Chevaliers-⁹³ párhuzamok alapján mind kortársai, mind a Naumburgi Mester elméleti képzettségének magas szintjéről tanúskodik. Az állatfajok egész sorának gyűjteményszerű bemutatására jó példát jelenítenek a chartres-i székesegyház 1230 körül készült lettnerének Naumburgban kiállított faragványai⁹⁴ a sárkány éppolyan természetközeli, részletekben gazdag, naturalista megjelenítésével, mint a juh, a marha, az oroszlán vagy a földigilisztá esetében. A botanika szerint a Naumburgi Mester műhelye által faragott növények, levelek jelentős részének lehetséges a rendszertani besorolása, akár latin névvel is megadott faj (tölgy, mezei juhar, üröm, odvas keltike, mogoró) vagy legalább nem (boglárfakélék) szerinti pontos azonosítása. A különlegesen mély aláfaragásokkal még inkább élettelivé varázsolt, gazdag növényvilágot valójában azonban az építészeti alkalmazás rendszerének vetették alá, a levelek életteli, variációs változatossága ellenére is geometrikus hálózatba foglalták.⁹⁵

⁹⁰ *Naumburg-katalógus*, 2, 1324–1328. (Kat.-Nr. XV. 4–5: Guido SIEBERT).

⁹¹ HOFMAN–GUILHEM (2011), 406.

⁹² *Naumburg-katalógus*, 1, 324–326. (Kat.-Nr. III. 12–14: Eva KANZ).

⁹³ *Naumburg-katalógus*, 1, 326–328. (Kat.-Nr. III. 15–17: Stefan ZÖRNER).

⁹⁴ *Naumburg-katalógus*, 1, 317–320. (Kat.-Nr. III. 8–9: Pierre-Yves LE POGAM).

⁹⁵ SCHEUER (2011); WITTEKIND (2011); HARTING (2011); HUPPERTZ (2011); SIEBERT (2011b).

A naumburgi nyugati szentély és a lettner fejezeteit, záróköveit, párkánydíszait beborító levéldíszekhez igen hasonlóak voltak láthatók a kiállításához kapcsolódóan a közönség előtt most először megnyitott, már említett Keresztelő Szent János-kápolnában (11–12. kép). A forrásokban először 1305-ben az akkori dékán kúriájának magánkápolnájaként megjelenő, 1864-ben – nem kis műemlékvédelmi tetteként értékelhetően – a temetőbe áthelyezett építmény (9–10. kép) eredeti helyzetét a dómegyüttestől délre a források elemzése és ásatás útján sikerült meghatározni. A helyszínt most egy fémelemekből emelt, egyszerű, elegáns tömegrekonstrukcióval jelezték. A kápolna tölgyleves és boglárkaleveses zárókövei, faltagolásának növénydíszes fejezetei, ma már hiányzó kis szentélyfülkéjének a székesegyházban megőrzött záróköve az Isten Bárányát tartó Szent János mellképével a nyugati szentély építésmenetéhez kapcsolja a kápolnát, amely a Naumburgi Mester tervei alapján a 13. század közepénél alig valamivel később épülhetett fel.⁹⁶

A naumburgi „növényvilág” franciaországi előzményei és párhuzamai mellett a kiállítási katalógus kitér az Anglia középső részén fekvő Southwell székesegyházában a káptalanterembe vezető, az 1235–1250 között épült szentélyhez kapcsolódó folyosóján és a 13. század utolsó évtizedében emelt káptalanteremben található gazdag levéldísz naumburgihoz hasonló jellemzőire.⁹⁷ A kiállításon csak egy ennél lényegesen korábbi, 1205 körüli töredék szerepelt a wellsi székesegyházból⁹⁸ – Angliában nem olyan könnyű kölcsönzésre alkalmas, „mobil” építészeti töredékekre bukkanni.

Nem Liudolf von Sachsen már említett, középkori festésmaradványok fölött a 19. században olajjal teljesen átfestett sírszobra volt az egyetlen fából faragott *gisant* a naumburgi kiállításon. Friedrich Tuta meissenai és landsbergi őrgrof (†1291) 1300 körüli, festésnek csak nyomait mutató, tölgyfa sírszobra Weißenfelsben maradt fenn töredékesen.⁹⁹ A *Diezmannk*ént ismert Dietrich von Wettin lausitzi és osterlandi őrgrof, türingiai gróf (†1307) 1310 körül készült, életnagyságú figurája a lipcsei – eredetileg domonkos – templomból került a helyi egyetem gyűjteményébe; Szászország egyik legjelentősebb érett középkori faszobraként nagyrészt még eredeti festését is megőrizte.¹⁰⁰ (Hozzá tartozik egy, a 17. században megújított fatábla is egy 1516–1519 között Erasmus Stella orvos és humanista tudós által Dante Alighieri nevében írt és az ő aláírásával ellátott, hosszú verssel – ez azonban most nem szerepelt a kiállításon.) Fából készült *gisantok* Angliában is fennmaradtak; Alsó-Szászországban és a Balti-tenger mentén, például Bad Doberanban is ismert még néhány darab. A Naumburgban egymás mellé helyezett három alkotás azonban mégis különleges módon reprezentálta a középkorban nyilván sokkal gyakrabban alkalmazott, mára azonban ritkasággá vált technikát – ábrázolásaik pedig jól mutatták a naumburgi alapítósobrok férfialakjainak széles körben terjesztett típusait.

A kiállításon bemutatott alapítói síremlékek sora azonban ezzel még nem ért véget. Hermann von Hain már említett, színvonalas tumbafedlapját a naumburgival egyesült merseburgi székeskáptalan közel fekvő másik székesegyházából áthozhatták a tárlatra.¹⁰¹ Bár Wiprecht von Groitzsch grófnak (†1124), a szászországi pegauai bencés apátság alapítójának 1225 körül homokkőből faragott síremléke kopott állapotban ma is mutatja az eredeti vörös, kék, sárga, barna, testszínű, arany és ezüst színeket, ezt a kardját és nagy pajzsát a legtöbb említett síremlékhez és a naumburgi férfi alapítósobrokhoz hasonló módon tartó szobor kiállított gipszmásolata nem tudta visszaadni. Még kevésbé volt megjeleníthető rajta a színesség és a pompa fokozására alkalmazott, egészen egyedülálló technika: a szinte kerek szobor hatását keltő férfialak ruházatának mellrészét, gallérját,

⁹⁶ SIEBERT (2011c); a szentélyzárókő: *Naumburg-katalógus*, 2, 1322–1324. (Kat.-Nr. XV. 3: Guido SIEBERT).

⁹⁷ The Leaves of Southwell. Höhepunkte – Höhepunkte englischer Laubwerkornamentik (DIXON [2011]; SEEWALD [2011a]).

⁹⁸ *Naumburg-katalógus*, 1, 322–324. (Kat.-Nr. III. 11: Julia WEILER).

⁹⁹ *Naumburg-katalógus*, 2, 857–858. (Kat.-Nr. IX. 25: Claudia KUNDE).

¹⁰⁰ *Naumburg-katalógus*, 2, 858, 860, 861. (Kat.-Nr. IX. 26: Rudolf Hiller von GAERTRINGEN).

¹⁰¹ *Naumburg-katalógus*, 2, 851–854. (Kat.-Nr. IX. 23: Claudia KUNDE–Guido SIEBERT).

ujjának végét, köpenyének vállát, gyűrűjét, valamint a pajzs szegélyét, a láb alatti konzol peremét, a kőlap keretét ugyanis színes drágakövekkel díszítették. A csatában végzetesen megsérült alapító élete végén szerzetesként tért vissza apátságába, ahol idővel szentként tisztelték – a síremlékébe foglalt sokfajta drágakő a vonatkozó bibliai helyek (pl. Ez 28,13; Jel 21,18) alapján a Mennyei Jeruzsálemre, a Paradicsomra való utalásként értelmezhető,¹⁰² a vallásos alapítvánnyal, intézményalapítással elnyerhető bűnbocsánat, a sírnál rendszeresen mondott emlékmisék és az elhunyt lelkéért mondott imák biztosíthatták, hogy a Paradicsomba kerüljön.

Egy egész részleget szenteltek a kiállításon a naumburgi alapítószobrokhoz kapcsolódóan a lovagi-udvari kultúra bemutatásának – valójában a Nyugat-Európában éppen akkoriban klasszikus korszakát élő lovagi világ jelentette a Naumburgi Mester és köre társadalmi háttérét. Az egyházi intézmények létesítésének anyagi alapját megteremtő „első alapítók” (*primi fundatores*) ábrázolásának a síremlékeken is megfigyelhető, jól körülírható eszköztárát teremtette meg a 13. század – a gesztusok, a hajviselet, a divatos szakáll és bajusz, a ruházat és az ékszerek, a heraldikus elemek és a fegyverzet összefüggéseinek bemutatása mellett elemzésre került az egyéni attribútumként és társadalmi értéként megjelenített szépség is, illusztrációként Wiprecht von Groitzsch sírszobrával és I. Childebert szobrával, illetve a naumburgi szobrok közül Reglindis, Gerburg, Uta közelről fényképezett fejeivel.¹⁰³ Valójában itt került igazán egymás mellé Childebert és Uta, alátámasztva a plakátokon való „összeboronálásukat”. A lovagi-udvari kultúra tárgye gyűjtésében szerepelt az egyetlen magyarországi kölcsönzés, a például Uta koronájához kitűnő analógiaként szolgáló, a margitszigeti domonkos apácakolostorban talált korona a Magyar Nemzeti Múzeumból – alapos katalógustételét Kiss Etele írta.¹⁰⁴

Nem a korona volt azonban az egyetlen „magyar kapcsolat” a kiállításon, illetve a katalógusban. A Bambergi Lovas ötszáz éven át „névtelenül” állt a helyén, legalábbis 1729-ig nincs semmilyen forrásadat arra vonatkozóan, kit is ábrázol a monumentális szobor. Akkor először a magyar Szent István király ábrázolásaként említették.¹⁰⁵ Jóval később felmerült vele kapcsolatban Nagy Konstantin, a bambergi püspökséget alapító II. Henrik császár (†1024), az egyaránt a bambergi székesegyházban eltemetett Philipp von Schwaben (†1208) és III. Konrád (†1152) német királyok személye is, valamint II. Frigyes császára (†1250), akinek az uralkodási idejében készült a szobor.¹⁰⁶ Idővel szinte „*opinio communis*” lett a kutatók között, hogy Szent István a legvalószínűbb jelölt.¹⁰⁷ Az utóbbi időben azonban a tágabban vett építetői, alapítói, támogatói, funerális *memoria* keretei közötti keresgélés mellett felvetődött a nagyobb, épületrészek, sőt az egész székesegyház összefüggésében való teológiai-eszkatológiai értelmezés lehetősége is. Eszerint a bambergi székesegyház az Új Jeruzsálem modelljeként épült, és az oda az elsősorban a laikusok számára szolgáló, az Ótestamentumot idéző Ádám-kapun át belépő látogató a világvégét megjósoló Szibilla szobra előtt elhaladva kerül szembe a Lovassal, aki nem más, mint a Végítélet császára („Endzeitkaiser”), illetve a János Jelenéseiben (19,11–16) megjelenő Messiás.¹⁰⁸ A naumburgi katalógus egyértelműen a Szent Istvánnal való azonosítás mellett teszi le a voksot, egyrészt mivel a fenti újabb értelmezéseknek semmilyen középkori szobrászati példájuk nem ismert, másrészt mert a 18. században semmilyen indok nem lett volna éppen az akkoriban Bambergben úgyszólván teljesen ismeretlen és a helyi

¹⁰² *Naumburg-katalógus*, 2, 847–851. (Kat.-Nr. IX. 22: Claudia KUNDE).

¹⁰³ Das Instrumentarium der „ersten Stifter”: Physiognomie, Gebärden, Bekleidung, Schmuck, Waffen (KUNDE [2011a]; FILIP [2011]).

¹⁰⁴ *Naumburg-katalógus*, 2, 1026–1028. (Kat.-Nr. XI. 15: Etele Kiss); Kiss Etelenek a korona korábbi kiállításaihoz kapcsolódó katalógustételei: Kiss (1999): Kat. Nr. 27; Kiss (2007): Kat.-Nr. 2.

¹⁰⁵ HUBEL (2002); MÖHRING (2004), 36; GÖCKEL (2006), 36.

¹⁰⁶ GÖCKEL (2006), rendre: 25–35, 35–42, 42–46, 46–47, 47–48, 48.

¹⁰⁷ GÖCKEL (2006), 66; HUBEL (2002), 404–405.

¹⁰⁸ MÖHRING (2004), 11–15; GÖCKEL (2006), 78.

törekvések szempontjából „lényegtelen” Szent István alakját újonnan beemelni a helyi hagyományba.¹⁰⁹

Villard de Honnecourt már említett vázlatkönyve második lapjának hátoldalát is reprodukálták a katalógusban, amelyen egy pajzsot és lándzsát tartó, csuklyás sodronypáncélt, fölötté köpenyt és furcsa sisakot viselő lovag ábrázolása mellé utólag bejegyezte valaki, hogy *de Honnecor cil qui fut en Hongrie* („De Honnecourt, amikor Magyarországon járt”) – a szöveget az egyik tanulmány szerzője, Bruno Klein a maga ismertetésében is szükségesnek látta megemlíteni.¹¹⁰ Így még inkább kifogásolható a magyarországi kőfaragványok teljes hiánya a kiállításon. A francia–német stílus- és művészvándorlás mellé ugyanis nagyon szépen beilleszthető lett volna leginkább a pilisszentkereshti ciszterci kolostor egyenesen franciaországi kőfaragók és szobrászok munkájának tartható emlékménye a Naumburgi Mester németországi tevékenységének kezdetét alig néhány évvel megelőző időszakból, az 1220-as évekből. Jól elhelyezhetők lettek volna a kiállításban Gertrudis királyné (†1213) pilisi sír-
léke¹¹¹ oldallapjainak épületmodellként ható baldachinelemei, jó párhuzamot szolgáltatva több kiállított töredékhez is. Ezek előzményét és párhuzamát jelentik a naumburgi székesegyház leginkább az alapítófigurák fölé boruló baldachinjainak is, amelyek egyenesen



16. kép. Sírlelékek a londoni Temple rotundájában (13. század második negyede);
Lővei Pál felvétele

valódi épületrész, a naumburgi északnyugati torony – a laoni székesegyház nyugati tornyainak hatását mutató – oszlopos sarokmegoldásai és nyílászrendszere kicsinyített másainak hatnak. Ennek a témának a katalógusban külön tanulmányt szenteltek,¹¹² a kiállításon pedig 1220–1230 közötti reimsi, 1230/1235 körüli noyoni és 1235/1250-re keltezhető strassburgi töredékek¹¹³ igencsak meg-

¹⁰⁹ Naumburg-katalógus, 1, 452–453. (Kat.-Nr. IV. 17.: Markus HÖRSCH).

¹¹⁰ KLEIN (2011), 86, Abb. 1.

¹¹¹ GEREVICH (1974), 166, 26. kép; GEREVICH (1977), 179, 181, 183, 185; GEREVICH (1984), 9–10, 43–52. kép; GEREVICH (1985), 120, 126–129, Abb. 20; MIKÓ–TAKÁCS (1994): IV–21. kat. sz.: TAKÁCS Imre; TAKÁCS (2007), 39–40.

¹¹² RÖDER (2011).

¹¹³ Strassburgi töredékek: Naumburg-katalógus, 1, 125–128. (Kat.-Nr. I. 16–18: Christoph STE); a noyoni nyugati portál darbjai: Naumburg-katalógus, 1, 551–552. (Kat.-Nr. V. 20–22: Lutz STÖPPLER); reimsi töredék: Naumburg-katalógus, 1, 128–129. (Kat.-Nr. I. 19: Johanna OLCHAWA–Ulrike HEINRICH).

győzően utaltak a székesegyházi helyszín in situ részleteinek előzményeire. Annál inkább elképzelhető lett volna a pilisi darabok kölcsönzése, mivel a Gertrudis-síremlék töredékei korábban már szerepeltek németországi kiállításokon, és Takács Imre Pilissel kapcsolatos publikációi egy részének is ott kiadott katalógusok és tanulmánykötetek a lelőhelyei.¹¹⁴ A síremlék említését ráadásul még a naumburgi katalógusban is meg lehetett találni, a Bambergi Lovas tételleírásában.¹¹⁵

Az 1220-as években faragott Gertrudis-síremlékből a szarkofág fedlapján egykor feküdt, életnagyságú alak (*gisant*) töredéke is előkerült, és Pilisszentkereszten találták meg egy mindenképpen a királyi család rokonságába utalható lovag vele lényegében egykorú sírkövének töredékeit is.¹¹⁶ A sodronyinget és harci köntöst viselő, vonalas rajzú figura sodronycsuklyával övezett, ovális arcnyílását egykor más színű anyagból készült betét töltötte ki. Ezek az emlékek a francia klasszikus gótika legkorszerűbb stílusát képviselték Magyarországon, de a magyar udvari környezetben nem kevésbé hathattak az újdonság erejével típusuk tekintetében sem: mind az oldalain és tetején figurális díszű szarkofág, mind pedig a világi alakot ábrázoló lovagi sírfedlap a legfrissebb nyugat-európai fejlemények magyarországi letéteményesei voltak. A franciaországi példákkal párhuzamosan jelentkező pilisi lovagábrázoláshoz hasonló, ugyancsak vésett vonalrajzú emlékek Európa északabbi részein egyébként jobbra már a 13. század második felére keltezhetők,¹¹⁷ míg Angliában már a század második negyedében elterjedtek a szinte kerek szobor hatását keltő lovagábrázolások. Ez utóbbiak legkorábbinak tartható példái, a londoni Temple – a templomosok 1185-ben felszentelt körtemploma – síremléksorozata (*16. kép*), valamint egy Salisbury székesegyházában lévő tumba a naumburgi katalógusban is helyet kapott.¹¹⁸

A Naumburgi Mester művészetének kimerítően tárgyalt északfrancia kapcsolatrendszerével mellett jelentős erőfeszítéseket tettek a katalógus szerkesztői annak érdekében, hogy nem csupán a lovagábrázolások angol példáit, hanem Anglia korabeli művészetének (Winchester, Wells, Salisbury, Southwell székesegyházai, a londoni Westminster-apátság és a Temple) a francia és a naumburgi alkotásokkal analóg vonásait is bevonják a tárgyalásba. A szándék komolyságát a tanulmányokon kívül jelzi a katalógus mintegy hetven, angliai építészeti és szobrászati emléket bemutató illusztrációja is.¹¹⁹ A már említett wellsi levéldíszes töredéken kívül három további angliai faragványt állítottak ki, a wellsi székesegyház nyugati homlokzatáról származó két angyalfigurát, valamint egy fiatal férfinak a Salisbury melletti Clarendon királyi palotája alapfalai között talált, 1240–1255 között faragott alakjáról letört fejet, amelynek csigás végű hajfonatai, valamint homlokráncai jó párhuzamot jelentettek Ekkehard naumburgi szobrához.¹²⁰

A naumburgi nyugati szentély szobrászati hatásának tárgyalása során Jarosław Jarzewicz tanulmánya a 13. századi lengyel művészetet tette vizsgálat tárgyává.¹²¹ A címben szereplő „lengyel” azonban túlnyomórészt „sziléziai”-t jelent – hasonló a probléma, mint a fülepi „magyar” és „magyarországi” művészet esetében.¹²² A fejezetek természetközeli, magas művészi színvonalú nővényi motívumai Poznań, és főleg Boroszló (Wrocław, Breslau) székesegyházain a naumburgiakkal

¹¹⁴ KIRMEIER–BROCKHOFF (1993), 225. (Kat-Nr. 52: Imre TAKÁCS), képek a 86. oldalon; TAKÁCS (1998), 103–109, 276–280. (Kat-Nr. I. 21); TAKÁCS (2006).

¹¹⁵ *Naumburg-katalógus*, 1, 453. (Kat-Nr. IV. 17.: Markus HÖRSCH).

¹¹⁶ GEREVICH (1984), 15, 80. kép; GEREVICH (1985), 140–141; MIKÓ–TAKÁCS (1994), 256–257. (IV-22. kat. sz.: TAKÁCS Imre); TAKÁCS (2006), 11–15, 17–18, Abb. 1–2; TAKÁCS (2007), 40–42; BENKÓ (2008).

¹¹⁷ Egy csokorra való németalföldi, franciaországi, angliai, skandináviai, sziléziai példa összegyűjtve és szemléletes táblába szerkesztve: BENKÓ (2008), Abb. 6.

¹¹⁸ SEEWALD (2011b), 1001–1002, Abb. 5–9.

¹¹⁹ ENGEL (2011); DIXON–SEEWALD (2011).

¹²⁰ *Naumburg-katalógus*, 1, 227–228. (Kat-Nr. II. 10–11: Stefan ZÖRNER); 241–242. (Kat-Nr. II. 22: Ute ENGEL).

¹²¹ JARZEWICZ (2011).

¹²² Vö. legutóbb: TOMASZEWSKI (2011).

egyidejűek, már csak ezért sem lehetnek ugyanannak a mesternek, ugyanannak a műhelynek az alkotásai. Trzebnica (Trebnitz) ciszterci apáca kolostorában a Szent Hedvig-kápolna timpanonjának levélkeretét viszont az eggyel későbbi kőfaragó-generáció egy tagja már Naumburg ismeretében készítette, Lwówek Śląski (Löwenberg) plébániatemplomának nyugati portálján a fejezetzőna és az ívezet bravúrosan áttört levelei viszont a párizsi Notre-Dame északi Vörös kapujának motívumaihoz állnak közel. A két sziléziai timpanon figurái már jóval gyengébb minőségűek. A Naumburggal való legközvetlenebb kapcsolatot Peter Wlast (Piotr Włostowic) (†1153) feleségével, Máriával (†1153 után) közös, a boroszlói Ołbin Szent Vince apátsági templomában az 1270–1280-as években állított, csak egy 16. századi eredetit másoló 18. századi rajzról ismert síremléke esetében mutatta ki a kutatás.¹²³ A rajz hitelességét azonban egy Ekkehardot és Utát ábrázoló, 1722-ben kiadott könyv illusztráció alapján azóta megkérdőjelezték.¹²⁴ Az eddig alig figyelembe vett kétségek a magukon a naumburgi szobrokon nem látható sajátosságok, következtetések egész sorának a két grafikán kimutatott egyezésén alapulnak, viszont a sziléziai rajzon olvasható körirat, a tumba oldalainak és oroszlánjainak egyedi megoldásai a naumburgi metszetből nem vezethetők le – a tanulmány szerzőjének konklúziója szerint további vizsgálatokra van szükség. Glogów (Glogau) társaskáptalani templomában a leomlott barokk falazat mögött egy fülkében 1945-ben bukkant fel a Piast-házbeli Salome hercegnő életnagyságnál nagyobb (188 centiméteres), a kiállításon is szerepeltetett kőszobra¹²⁵ – eredetileg a férje 1831-ben elpusztult szobrával együtt a szentélyben állt, az intézményalapítók álló szobrai naumburgi hagyományának megfelelően.

Bármilyen hosszúra nyúlt is ez a kiállításról és katalógusáról írott recenzió, az egész munka gazdagságának és sokoldalúságának csak vázlatos jelzését nyújthatta. A naumburgi az ezredforduló óta eltelt időszak egyik legjelentősebb középkor-kiállítása volt Európában, amely hosszan meg fog őrizni minden látogató emlékezetében, és hosszú időre „munícióval” fog szolgálni a kutatóknak.¹²⁶



17. kép. Konzolkő levélmaszkkal a gelnhäuseri Mária-templom (Marienkirche) lettnerén (1240–1255 körül); Lővei Pál felvétele

Lővei Pál

¹²³ GÜNDEL (1926), 17–26.

¹²⁴ BROCKHUSEN (1970).

¹²⁵ NAUMBURG-KATALÓGUS, 2, 1468–1469. (Kat.-Nr. XVIII. 2: Božena GULDEN-KLAMECKA).

¹²⁶ Jól használható segédanyag hozzá a Naumburgi Mesterrel kapcsolatos, 1886–1989 között megjelent teljes németországi szakirodalom monumentális – 1158 oldalas, 2714 lábjegyzetet számláló –, elemző összefoglalása: STRAEHLE (2008).

BIBLIOGRÁFIA

- ALLAN (1999) – Robin ALLAN: *Walt Disney and Europe: European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney*, London, Indiana University Press, 1999.
- BEHRISCH (2011) – Sven BEHRISCH: Très deutsch. Eine Ausstellung in Naumburg feiert einen der größten Bildhauer und Baumeister des deutschen Mittelalters. Doch Patrioter seien gewarnt, *Die Zeit*, LXV(30. Juni), 2011, 56.
- BENKŐ (2008) – Elek BENKŐ: Abenteuerlicher Herrscher oder gütiger Patron? Anmerkungen zu der Rittergrabplatte aus dem Zisterzienserkloster Pilis, *Acta Archaeologica*, LIX(2008), 469–483.
- BRACHMANN (2011a) – Christoph BRACHMANN: Der Architekt des 13. Jahrhunderts – Quellen, Künstlerlob, Grabmäler, Inschriften, Architekturzeichnungen, Labyrinth, in *Naumburg-katalógus*, 1, 74–79.
- BRACHMANN (2011b) – Christoph BRACHMANN: Der Gotische Neubau der Zisterzienserkirche Pforte, in *Naumburg-katalógus*, 2, 663–676.
- BROCKHUSEN (1970) – Hans Joachim von BROCKHUSEN: Zur angeblichen Tumbenplatte des Peter Wlast (gest. 1153), *Zeitschrift für Ostforschung*, 19(1970), 446–448.
- CLAUSSEN (2011) – Peter Cornelius CLAUSSEN: Bildnis im Hohen Mittelalter, in *Naumburg-katalógus*, 2, 811–818.
- D. MEZEY (2007) – Épületek homlokzati felületképzésének és színességének történetisége. Konferencia (szervező: D. MEZEY Alice), in *Magyar műemlékvédelem*, XIV, Budapest, 2007, 205–295.
- DEÁK-TÓTH (1993) – DEÁK Klára-TÓTH Mária: A hédervári gótikus kapu festett kövei, in *Horler Miklós hetvenedik születésnapjára – tanulmányok*, szerk. LÖVEI Pál, Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1993, 143–154 (Művészettörténet – Műemlékvédelem, IV).
- DECTOT (2011) – Xavier DECTOT: Pierre de Montreuil in Saint-Germain-des-Prés, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1495–1499.
- DIXON (2011) – Philipp DIXON: Das Chapter House in Southwell und sein Laubwerkdekor, in *Naumburg-katalógus*, 1, 281–293.
- DONATH (2011a) – Günter und Matthias DONATH: Der Ostchor des Meissner Doms und der Achteckbau. Konstruktion und Bauformen, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1406–1417.
- DONATH (2011b) – Günter und Matthias DONATH: Zeugnisse mittelalterlicher Bauplanung und Bauprozesse an den Chorbauten von Naumburg, Schulpforte und Meissen, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1275–1291.
- DONATH (2011c) – Günter DONATH: Zum Ablauf der ersten Bauphase des gotischen Meissner Doms, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1292–1300.
- DUDZINSKI (2011) – Ilona Katharina DUDZINSKI: Die bautechnische Zusammensetzung der Lettnerreliefs, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1314–1316.
- DWARS (2011) – Jens-Fietje DWARS: Fortgesetzte Spiegelungen – Kontinuität und Brüche in der Rezeptionsgeschichte des Naumburger Meisters, in *Naumburg-katalógus*, 1, 43–64.
- ENGEL (2011) – Ute ENGEL: Kunst, Ausdruck und Beobachtung – Die englische Skulptur des 13. Jahrhunderts und ihre Parallelen zu Werken in Reims und Naumburg, in *Naumburg-katalógus*, 1, 195–215.
- FILIP (2011) – Václav Vok FILIP: Die Wappenbilder der Stifterfiguren, in *Naumburg-katalógus*, 2, 973–997.
- FREYSOLDT-MENZEL (2011) – Bernadett FREYSOLDT-Jacqueline MENZEL: Die Polychromie des Lettnerreliefs mit der Gefangennahme Christi, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1374–1376.
- GEREVICH (1974) – GEREVICH László: „A koragótika kezdetei Magyarországon” című akadémiai székfoglaló, *A Magyar Tudományos Akadémia Filozófiai és Történettudományok Osztályának Közleményei*, XXIII(1974), 146–169.
- GEREVICH (1977) – László GEREVICH: Pilis Abbey a Cultural Center, *Acta Archaeologica*, XXIX(1977), 155–198.
- GEREVICH (1984) – GEREVICH László: *A pilisi ciszterci apátság*, Szentendre, Pest megyei Múzeumok Igazgatósága, 1984.
- GEREVICH (1985) – László GEREVICH: Ergebnisse der Ausgrabungen in der Zisterzienserabtei Pilis, *Acta Archaeologica*, XXXVII(1985), 111–152.
- GOCKEL (2006) – Heinz GOCKEL: *Der Bamberger Reiter. Seine Deutungen und seine Deutung*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2006.
- GOETHE (1772) – Johann Wolfgang von GOETHE: *Von deutscher Baukunst* (1772), magyar fordítása: MAROSI (1976), 250–255.
- GOLDSCHMIDT (1899) – Adolf GOLDSCHMIDT: Französische Einflüsse in der frühgotischen Skulptur Sachsens, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 20(1899), 285–300.
- GROLL-BÖTTCHER (2011) – Ernst Thomas GROLL, unter Mitwirkung von Claudia BÖTTCHER: Die Farbfassung der Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Magdeburger Dom, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1342–1355.
- GÜNDEL (1926) – Christian GÜNDEL: *Das Schlesische Tumbengrab im XIII. Jahrhundert*, Strassburg, J. H. E. Heitz, 1926 (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 237).
- HARTING (2011) – Elisabeth HARTING: Der Stil der Naumburger Pflanzenwelt aus botanischer Sicht, in *Naumburg-katalógus*, 1, 267–280.
- HARTLEITNER (2001) – Walter HARTLEITNER: Zur Polychromie des Bamberger Reiters, in *Bayern – Ungarn Tausend Jahre*. Katalog zur Bayerischen Landesausstellung 2001, hrsg. von

- Wolfgang JAHN–Christian LANKES–Wolfgang PETZ–Evamaria BROCKHOFF, Passau, Oberhaus Museum–Augsburg, Haus der Bayerischen Geschichte, 2001, 21–24 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, 43).
- HAYOT (2011) – Denis HAYOT: Der Bau der Burg Coucy als baukünstlerischer Höhepunkt des 13. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der Kathedralen von Reims und Amiens, in *Naumburg-katalógus*, 1, 521–530.
- HOFMAN–GUILHEM (2011) – Jean-Marc HOFMAN, in Zusammenarbeit mit Elodie GUILHEM: Die Abgüsse nach Skulpturen der Kathedrale Notre-Dame in Reims in den Sammlungen des Musée des Monuments Français, in *Naumburg-katalógus*, 1, 406–413.
- HÖRSCH (2011a) – Markus HÖRSCH: Die Meissner Skulptur des Naumburger Meisters, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1301–1312.
- HÖRSCH (2011b) – Markus HÖRSCH: Zur Rezeption der Skulpturen des Naumburger Meisters, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1428–1443.
- HUBEL (2002) – Achim HUBEL: Reiterfigur, in *Kaiser Heinrich II. 1002–1024* (kiállítási katalógus, Bamberg), hrsg. von Josef KIRMEIER–Evamaria BROCKHOFF–Bernd SCHNEIDMUELLER–Stefan WEINFURTER, Augsburg, Haus der Bayerischen Geschichte, 2002, 403–405 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, 44).
- HUPPERTZ (2011) – Lukas HUPPERTZ: Voraussetzungen der Ornamentik des Naumburger Meisters, in *Naumburg-katalógus*, 1, 294–300.
- JARZEWICZ (2011) – Jarosław JARZEWICZ: Die Nachfolge der Naumburger Bildwerke in der polnischen Kunst des 13. Jahrhunderts, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1444–1451.
- JELSCHEWSKI (2011) – Dominik JELSCHEWSKI: Die Stifterfigur des Syzzo und ihre Einbindung in die Architektur des Westchors, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1317–1319.
- KARL–MENZEL (2011) – Daniela KARL–Jacqueline MENZEL: Die Polychromie der Stifterfigur Syzzo, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1377–1379.
- KIRMEIER–BROCKHOFF (1993) – *Herzöge und Heilige. Das Geschlecht der Andechs-Meranier im europäischen Hochmittelalter*, hrsg. von Josef KIRMEIER–Evamaria BROCKHOFF, Katalog zur Landesausstellung im Kloster Andechs 13. Juli–24. Oktober 1993, Regensburg, F. Pustet, 1993 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, 24/93).
- KIRVES (2011) – Martin KIRVES: Die Widerständigkeit der Bildwerke – Die Naumburger Skulptur zwischen Kunstwissenschaft und Ideologie, in *Naumburg-katalógus*, 1, 30–42.
- KISS (1999) – Kiss Etele katalógustétele, in *Hungaria Regia (1000–1800). Fastes et défis*, eds. Beatrix BASICS–Johan VAN DER BEKE (kiállítási katalógus, Brüssel), Turnhout, Brepols, 1999, 120.
- KISS (2007) – Kiss Etele katalógustétele, in *Elisabeth von Thüringen – Eine europäische Heilige*, hrsg. von Dieter BLUME–Matthias WERNER (kiállítási katalógus), Wartburg/Eisenach, Michael Imhof, 2007, 33–34.
- KLEIN (2011) – Bruno KLEIN: Das Portfolio des Villard de Honnecourt und die Bilddidaktik im 13. Jahrhundert, in *Naumburg-katalógus*, 1, 86–90.
- KROHM (2011) – Hartmut KROHM: Werke des „Naumburger Meisters“ westlich des Rheins? Die Voraussetzungen der Bildwerke in Mainz, Naumburg und Meißen innerhalb der französischen Skulptur des 13. Jahrhunderts, in *Naumburg-katalógus*, 1, 471–520.
- KROHM–KUNDE (2011) – Hartmut KROHM–Holger KUNDE: Die Ausstellung zum Naumburger Meister – Zielsetzung und Konzeption, in *Naumburg-katalógus*, 1, 25–29.
- KUNDE (2011a) – Claudia KUNDE: Gestik, Haartracht, Kleidung und Schmuck, in *Naumburg-katalógus*, 2, 973–997.
- KUNDE (2011b) – Claudia KUNDE: Stiftung und Memoria, in *Naumburg-katalógus*, 2, 798–810.
- KUNDE–FILIP (2011) – Claudia KUNDE–Václav Vok FILIP: Das Instrumentarium der „Ersten Stifter“: Physiognomie, Gebärden, Bekleidung, Schmuck, Waffen, in *Naumburg-katalógus*, 2, 973–997.
- KURMANN (2011) – Peter KURMANN: Die Kathedrale von Reims: Neue Hypothesen zu Bauarchäologie und Chronologie, *Kunstchronik*, 64(2011), 317–321.
- LEWER (2011) – Deborah LEWER: Die Zerstörung der Kathedrale von Reims und ihre Folgen für das deutsch-französische Verhältnis und die Kunstgeschichte, in *Naumburg-katalógus*, 1, 414–421.
- LÖVEI (1993) – Pál LÖVEI: Fassaden mit gemalter Quaderung bei Profanbauten des mittelalterlichen Ungarns, in *Putz und Farbigkeit an mittelalterlichen Bauten*, hrsg. von Harmut HOFRICHTER, Marksburg–Braubach, Konrad Theiss Verlag, 1993, 85–96 (Veröffentlichungen der Deutschen Burgenvereinigung e.V. Reihe B: Schriften, 1).
- LÖVEI [2001] – LÖVEI Pál: Középkori sírkövek a történeti Zala megye területén, in *Zala megye ezer éve. Tanulmánykötet a magyar államalapítás millenniumának tiszteletére*, főszerk. VÁNDOR László, szerk. KOSTYÁL László [Zalaegerszeg, Zala Megye Önkormányzata, 2001,] 74–82.
- LÖVEI (2004) – LÖVEI Pál: „Virtus, es, marmor, scripta“. Vörös márvány és bronzbetű, in *Maradandóság és változás. Művészettörténeti konferencia, Ráckeve, 2000*, szerk. BODNÁR Szilvia et al., Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Képző- és Iparművészeti Lektorátus, 2004, 53–71.
- LÖVEI (2010) – LÖVEI Pál: „Hahóti Zsuzsanna“ és az alapítók emlékezete, in *„Ez világ, mint egy kert...“ Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*, szerk. BUBRYÁK Orsolya, Budapest, Gondolat–MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2010, 565–576.
- LUDWIG (2011) – Matthias LUDWIG: Das Bischofsgrabmal im Ostchor des Naumburger Domes – Eine kritische Zwischenbilanz, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1169–1179.

- MAGIRIUS (2002) – Magdalene MAGIRIUS: *Figürliche Grabmäler in Sachsen und Thüringen von 1080 bis um 1400*, Esens, Rust, 2002.
- MAGIRIUS (2011) – Heinrich MAGIRIUS: Die Bildwerke des 13. Jahrhunderts im Meissner Dom und ihre historische Farbigkeit, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1356–1366.
- MAROSI (1969) – *A középkori művészet világa*, összeáll., előszó, magyarázat, jegyz. MAROSI Ernő, [Budapest,] Gondolat, 1969.
- MAROSI (1976) – *Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*, vál., ford., előszó MAROSI Ernő, [Budapest,] Corvina, 1976 (Művészet és Elmélet).
- MAROSI (2002) – MAROSI Ernő: Utóélet vagy újjászületés? Kísérlet a nagyszentmiklósi kincs beillesztésére a magyar művészet történetébe, in *Az avarok aranya. A nagyszentmiklósi kincs*, szerk. GARAM Éva (kiállítási katalógus), Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2002, 134–142.
- MAROSI (2010) – Ernő MAROSI: Spätromanische Denkmäler der Stiftermemorie in Ungarn, in *Bohemia plena est ecclesiis / Čechy jsou plné kostelů. Kniha k počtě PhDr. Anežky Merhautové, DrSc*, ed. Milada STUDNIČKOVÁ, [Praha], Nakladatelství Lidové noviny, 2010, 152–162.
- MEZEY (2010) – Alice MEZEY: The Architectural and Ornamental Wall Painting of the Church at Ják, in *Bonum ut Pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi in His Seventieth Birthday*, eds. Livia VARGA et al., Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2010, 183–196.
- MIDDELDORF KOSEGARTEN (2009) – Antje MIDDELDORF KOSEGARTEN: Die Stifterstatuen in Nordhausen. *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 63 (2009), 65–102.
- MIKÓ-TAKÁCS (1994) – *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*, szerk. MIKÓ Árpád-TAKÁCS Imre (kiállítási katalógus), Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994, 248–256 (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 2000/3).
- MÖHRING (2004) – Hannes MÖHRING: *König der Könige. Der Bamberger Reiter in neuer Interpretation*, Königstein im Taunus, Langewiesche-Verlag, 2004.
- Naumburg-katalógus – Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*. Naumburg, 29. Juni 2011 bis 02. November 2011, Ausstellungskatalog, hrsg. von Hartmut KROHM–Holger KUNDE, gesamtredaktion Guido SIEBERT, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2011, 1. 1–784, 2. 785–[1568].
- NORA (1984–1992) – *Le lieux de mémoire*, I–III, sous la direction de Pierre NORA, Paris, Gallimard, 1984–1992.
- POGGI (2007) – Stefano POGGI: *La vera storia della regina di Biancamano, dalla selva Turingia a Hollywood*, h. n., 2007.
- RÖDER (2011) – Bernd RÖDER: Zwischen Tradition, Phantasie und Abbild – Die Baldachine des Naumburger Westchores und die Architektur und Kleinplastik ihrer Zeit, in *Naumburg-katalógus*, 1, 91–103.
- SAUERLÄNDER (1979) – Willibald SAUERLÄNDER: Die Naumburger Stifterfiguren. Rückblick und Fragen, in *Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur*. Katalog der Ausstellung Stuttgart 1977, 5: *Suplement: Vorträge und Forschungen*, hrsg. von Reiner HAUSHERR–Christian VÄTERLEIN, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 1979, 169–245.
- SAUERLÄNDER (1989) – Willibald SAUERLÄNDER: *A naumburgi do-nátorszobrok*, ford. MAROSI Ernő, Budapest, Corvina, 1989.
- SCHUEUR (2011) – Hans Jürgen SCHUEUR: Secundum phisicam et ad litteram – Die „Entdeckung der Natur“ in Philosophie und Dichtung des Hochmittelalters, in *Naumburg-katalógus*, 1, 250–260.
- SCHLIESSL–SIMON (2011) – Ulrich SCHLIESSL–Tino SIMON: Kunsttechnologische Untersuchung der Figur des Diakons im Ostchor des Naumburger Doms, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1367–1369.
- SCHMAROW (1892) – August SCHMAROW: *Die Bildwerke des Naumburger Domes*, mit Fotografien von Eduard von FLOTTWELL, 1–2, Magdeburg, k. n., 1982.
- SCHMAROW (1898) – August SCHMAROW: Die Eindringen der französischen Gotik in die deutsche Skulptur, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 21 (1898), 417–426.
- SCHMENGLER (2011) – Dagmar SCHMENGLER: Überlegungen zu Übernahmen und Weiterentwicklung: Reimser „Ausdrucks-motive“ im Wandel, in *Naumburg-katalógus*, 1, 186–194.
- SCHOLZ (2011) – Kai-Uwe SCHOLZ: Germany's first topmodell, *Mobil 07*, 2011, 30–34.
- SCHUBERT (2010) – Ernst SCHUBERT: Die Datierung der Weihe des frühromanischen Naumburger Doms, in *Bohemia plena est ecclesiis / Čechy jsou plné kostelů. Kniha k počtě PhDr. Anežky Merhautové, DrSc*, ed. Milada STUDNIČKOVÁ, [Praha], Nakladatelství Lidové noviny, 2010, 19–21.
- SCHUBERT–GÖRLITZ (1959) – *Die Inschriften des Naumburger Doms und der Domfreiheit*, gesammelt und bearbeitet von Ernst SCHUBERT und Jürgen GÖRLITZ, Berlin–Stuttgart, Akademie-Verlag, 1959 (Die Deutsche Inschriften, 6).
- SEEWALD (2011a) – Helene SEEWALD: Der Durchgang zum Chapter House am Münster in Southwell – Parallelen zum Dekor des Naumburger Meisters, in *Naumburg-katalógus*, 1, 281–293.
- SEEWALD (2011b) – Helene SEEWALD: In geistlicher Waffenrüstung, in *Naumburg-katalógus*, 2, 998–1005.
- SIEBERT (2011a) – Guido SIEBERT: Die Glasmalereien des Naumburger Westchores – Fragen der Entstehung und des künstlerischen Zusammenhangs, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1050–1065.
- SIEBERT (2011b) – Guido SIEBERT: Aeternitatis est interminabilis vitae tota simul et perfecta possessio – Sinnbildung und Naturstudium im Pflanzendekor des Rayonnant, in *Naumburg-katalógus*, 1, 301–309.

- SIEBERT (2011c) – Guido SIEBERT: Die Johanneskapelle auf dem Naumburger Domfriedhof – Eine ehemalige Kurienkapelle aus der Mitte des 13. Jahrhunderts südlich des Naumburger Doms, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1263–1274.
- SIMON (2011) – Tino SIMON: Kunsttechnologische Untersuchung des Bischofsgrabmals im Ostchor des Naumburger Doms, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1370–1373.
- STANGE (1923) – Alfred STANGE: *Die Entwicklung der deutschen mittelalterlichen Plastik*, München, Piper, 1923, 1.
- STEININGER (2006) – *Die Inschriften der Stadt Passau bis zum Stadtbrand von 1662*, red. Christine STEININGER, Wiesbaden, Reichert-Verlag, 2006 (Die Deutsche Inschriften, 67; Münchener Reiche 10).
- STRAEHLE (2008) – Gerhard STRAEHLE: *Der Naumburger Meister in der deutschen Kunstgeschichte. Einhundert Jahre deutsche Kunstgeschichtsschreibung 1886–1989*. Inaugural-Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2008 (Kritische Kunstgeschichte). 12 részben közzétéve lásd http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdock/volltexte/2009/747/pdf/Straehle_Naumburger_Meister_01_2009.pdf; ... 02_2009.pdf; ... 12_2009.pdf
- SUCKOW (2011) – Dirk SUCKOW: *Die Stifterfiguren im Dom zu Nordhausen*, Kromsdorf, VDG Weimar, 2011.
- SZENTESI [2005] – SZENTESI Edit: *Szobrászattörténeti másolatgyűjtemények Budapesten a 19. század utolsó harmadában* [2005], http://www.colbud.hu/mult_ant/Getty-Workshops/SzentesiGipsz.htm, letöltés: 2012. május 23.
- TAKÁCS (1998) – Imre TAKÁCS: Fragmente des Grabmals der Königin Gertrudis, in *Die Andechs-Meranier in Franken. Europäisches Fürstentum im Hochmittelalter* (kiállítási katalógus, Bamberg), hrsg. von Lothar HENNIG, Mainz am Rhein, Zabern, 1998.
- TAKÁCS (2006) – Imre TAKÁCS: The French Connection, in *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, hrsg. von Jiří FAJT–Markus HÖRSCH, Ostfildern, Thorbecke Verlag, 2006, 11–26 (Studia Jagellonica Lipsiensia, 1).
- TAKÁCS (2007) – TAKÁCS Imre: A pilisi apátság művészeti emlékei, in *Ciszterci apátság Pilisszentkereszten*, szerk. HORVÁTH Sándor, LEGEZA László, Budapest, Mikes, 2007, 29–44.
- TILMANN (2011) – Christina TILMANN: Schmerz, Schrecken, Seligkeit. Inbegriff deutscher Kunst oder Genie aus Frankreich: Wer war der Naumburger Meister? Eine Ausstellung betreibt Spurensuche, *Der Tagesspiegel*, 01.07.2011 – <http://www.tagesspiegel.de/kultur/schmerz-schrecken-seligkeit/4343970.html>, letöltés: 2012. május 23.
- TOMASZEWSKI (2011) – Andrzej TOMASZEWSKI: Between Polish architecture and architecture in Poland, in *Sketches and essays to mark twenty years of the International Cultural Centre*, ed. Jessica TAYLOR-KUCIA, Kraków, International Cultural Center, 2011, 246–251.
- ULRICH (1998 [2005]) – Wolfgang ULRICH: *Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone*, Berlin, Klaus Wagenbach Verlag, 1998 (zsebkönyvkiadása: Berlin, Wagenbach, 2005).
- ULRICH (2001) – Wolfgang ULRICH: Der Bamberger Reiter und Uta von Naumburg, in *Deutsche Erinnerungsorte*, hrsg. von Etienne FRANÇOIS–Hagen SCHULZE, München, C. H. Beck Verlag, 2001, I, 322–334.
- VÁNDOR (1996) – László VÁNDOR: Archäologische Forschungen in den mittelalterlichen weltlichen und kirchlichen Zentren des Hahót-Buzád-Geschlechts, *Antaeus – Communicationes ex Instituto Archaeologico Academiae Scientiarum Hungaricae*, 23(1996), 183–217.
- VILLES (2009) – Alain VILLES: *La cathédrale Notre-Dame de Reims. Chronologie et campagnes de travaux. Bilan des recherches antérieures à 2000 et propositions nouvelles*, Sens et La Simarre, Joué-lès-Tours, 2009.
- VÖGE (1958) – *Bildhauer des Mittelalters*. Gesammelte Studien von Wilhelm VÖGE, Berlin, Gebrüder Mann, 1958.
- WALTER (2008) – Bernadette WALTER: Életrajz, in *Ferdinand Hodler. Egy szimbolista látomás* (kiállítási katalógus), Ostfildern–Bern–Budapest, Kunstmuseum Bern–Szépművészeti Múzeum, szerk. UNVÁRI Péter, Budapest, Hatje Cantz Verlag, 2008, 365–375.
- WÄSS (2006) – Helga WÄSS: *Form und Wahrnehmung mitteldeutscher Gedächtnisskulptur im 14. Jahrhundert. Ein Beitrag zu mittelalterlichen Grabmonumenten, Epithaphen und Kuriosa in Sachsen, Sachsen-Anhalt, Thüringen, Nord-Hessen, Ost-Westfalen und Südniedersachsen*, Bristol–Berlin, Tenea, 2006.
- WITTEKIND (2011) – Susanne WITTEKIND: Bauornamentik als Kunsttheorie? Naturnachahmung in der Bauskulptur des Naumburger Meisters, in *Naumburg-katalógus*, 1, 261–266.
- WOLTER-VON DEM KNESEBECK (2011) – Harald WOLTER-VON DEM KNESEBECK: Zur Musterübertragung in der Malerei des 13. Jahrhunderts im Umfeld des Naumburger Westchors, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1066–1076.
- ZECH-BURKERSRODA-KÜPER (2011) – Georg Graf von ZECH-BURKERSRODA (Dechant) – Bernward KÜPER (Oberbürgermeister der Stadt Naumburg/Saale): Geleitwort, in *Naumburg-katalógus*, 1, 21–23.

Boskovits Miklós

Budapest, 1935. július 26. – Firenze, 2011. december 19.

Jeles kollégánk halálát gyászoljuk. Bár élete hosszabbik és termékenyebbik részében távol élt Magyarországtól, de figyelemmel kísértük tevékenységét, egy kicsit úgy, mint a 19. század második felének magyarjai a Párizsban tündöklő Munkácsyt. A festőfejedelem dicsősége persze többek érdeklődésére számíthatott, mint az ő középkori könyvmásoló szerzeteséhez hasonlítható, lelkiismeretes, szorgalmas, de minden feltűnést kerülő, fegyelmezett élete. Ám azokon az előadásokon, amelyeket hazalátogatásai alkalmával az ELTE-n, a Tudományos Akadémián vagy a Szépművészeti Múzeumban tartott, a művészettörténész szakma java magától értetődően igyekezett részt venni. Olyasféle volt a helyzete, mint Tolnay Károlyé, Wilde Jánosé, Antal Frigyesé vagy Bogyay Tamásé, akik politikai okokból vagy egy fajüldöző rezsim nyomására kényszerültek arra, hogy az ország határain kívül éljenek.

Félreértés ne essék: Boskovits nem volt kitéve üldözésnek, de az „illetékesek” egy idő után nem vették jó néven, hogy sokat akart Nyugaton tartózkodni. Mert ő sem idehaza, sem odakint nem foglalkozott ugyan a rendszer megdöntésével, de szöveget ütött a fejükbe, hogy újra és újra külföldi ösztöndíjakat nyert el. Egy meglepetésszerű – és valójában indokolatlan – kiutazási tilalom után úgy látta, hogy veszélybe került, sőt alighanem véget is ért addigi, sűrű külföldi utakkal gazdagított magyarországi kutatói élete, és elhatározta, hogy legközelebbi nyugati útjáról már nem tér vissza. Így az akkori szóhasználat szerint disszidens lett belőle, és arra ítélte magát, hogy soha többé ne térhessen haza. Ezt a tilalmat később nem vették szigorúan, de amikor két évtized múltán újra Budapesten üdvözölhettük, már túlságosan belegyökerezett az ottani világba, semhogy hazatérésre gondolhatott volna. Bár ezzel a lépésével választani kényszerült szülőföldje és kutatási területe között, és az évtizedek során bizonyos értelemben olasszá vált, magyar voltát sohasem tagadta meg. Keresztnevét mindig eredeti formájában írta publikációi fölé, még a magyar ékezetet sem hagyva el róla, így a haláláról hírt adó olasz napilapok és facebook-bejegyzések mindig *italo-ungheresének*, *profugo ungheresének* nevezik vagy *of Hungarian originnek* mondják. Ez a tudat még családjában is tovább él: tavaly nyár elején született unokája a Francesco Miklós nevet kapta.

Volt azonban mindezt megelőzően egy budapesti előélete. Érettségit a Török Pál utcai Művészeti Gimnáziumban tett, azután felvételizett az egyetemre. Az élet furcsa fintora, hogy őt, aki nemcsak saját évfolyamából, hanem előtte-utána jó néhány másiktól kiemelkedett művésztörténész tehetségével, első próbálkozásakor elutasították. Szerencsére másodszor is nekifutott, és nagyszerű képességei már a legelső időkben megnyilvánultak. Délutánonként együtt jártunk a Széchényi Könyvtárba, mert akkor egy embernek egyszerre csak két könyvet hoztak ki, kettőnknek tehát négyet. Láttam, mit olvasott, és azt is, hogy akkor még gyenge idegennyelv-tudásával milyen lassan haladt. De aztán azt is megláttam, hogy a közösen olvasott szövegekből a következő napokban megtartott Zádor-szemináriumon mennyivel okosabb rövid előadásokkal, hozzászólásokkal tudott fellépni, mint én.

Tanulmányait 1959-ben fejezte be, 1961-ben pedig egy perspektívatörténeti disszertációtval doktori fokozatot kapott. Már egyetemista éveiben leginkább a korai olasz festészet érdekelt, sőt erejének, memóriájának jobb kihasználása érdekében nem is kívánt mással foglalkozni. Szak-

barbárnak nem lehetett mondani, de szembetűnő volt, hogy akár művészeti, akár történelmi, irodalmi és egyéb kérdésekben mennyivel tájékozottabb volt bármivel kapcsolatban, ami választott témájához közel esett. Első nagyobb munkája a középkori olasz képek feldolgozása volt a Keresztény Múzeum Mojzer Miklós által szorgalmazott katalógusa számára; ezt két, a Corvina Kiadónál megjelent, szintén az olasz festészet területéhez tartozó könyv követte. Ezekben alaposan meg tárgyalta, megbízható attribúciókkal látott el csaknem százat a hazánkban található legrégibb olasz képek közül. Megjelentetett egy kötetet Botticelliről – anélkül, hogy szemtől szembe látta volna a mesternek akár egyetlen képét is –, méghozzá terjedelmesebbet, így több részletproblémát érintő, mint bárki más Magyarországon külföldi művészről, Vayer Lajos Masolinójától eltekintve. (Könyvet viszonylag keveset írt. Fő műfaja a kisebb, de sohasem lényegtelen részeket megvilágító folyóiratcikk lett.)

A Szépművészeti Múzeumban töltött gyakornoki éve után első munkahelye a Corvina Idegennyelvű Könyvkiadó volt, legimpozánsabb ottani munkájának Vayer Lajos meglehetősen bonyolult szerkezetű Masolino-könyvének az egyszerű kéziratból a végleges állapotú kiadvánnyá fejlesztését mondhatjuk, a képek beszerzését is beleértve. (A kiadói munka nem volt ugyan kedvére való, de az ott eltöltött idő végül sokszorosán megtérült: itáliai éveiben számos figyelemre méltó, sőt a szűkebb szakma számára világhírűnek mondható folyóirat és könyvsorozat szerkesztőjeként jeleskedett.) Számos szócikket írt az akkor készülő négykötetes *Művészeti Lexikon* számára, igényes összefoglalásokat jelentős – kizárólag olasz – mesterekről, például Giottóról, Michelangelóról. Az évek múlásával aztán másra, tudományos ambícióit jobban kielégítő tevékenységre vágyott – a kibontakozást az egyetemi oktatás jelentette számára. 1965-ben az ELTE Művészettörténet Tanszékére került akadémiai kutatói státusban, utóbb óraadási kötelezettséggel. Ez a munkakör elég kötetlen volt, itt több ideje jutott az alkotómunkára, az oktatási időn kívül eső heteket, hónapokat pedig külföldi útjaira fordíthatta. 1966-tól már Német- és Olaszországban is megjelentek cikkei. Utólag azt látjuk, hogy a budapesti egyetemi oktatást gyakori külföldi tartózkodásokkal kombináló életmódját még sokáig folytathatta volna, és bizonyosnak látszik, hogy az 1968-as gyors, kényszerű elszakadást az Akadémia ügyetlen, a fiatal tehetségek itthon tartásának fontossága iránt érzéketlen tisztviselője váltotta ki.

Olaszországba, amint mondani szokás, egyetlen bőrönddel érkezett. Egy ideig jöttek a megélhetés minimumát garantáló ösztöndíjak, közte már 1970-ben a Villa I Tatti részéről; rendkívüli elismerést tükrözött, hogy ezt egymás után háromszor is neki ítélték. Stabilizálódó egzisztenciájának köszönhetően gyors egymásutánban jelentek meg írásai olasz, angol és német folyóiratokban Spinello Aretinóról, Mariotto di Nardóról, Cenni di Francescóról, nem irányt mutató, de nagyon



1. Boskovits Miklós firenzei dolgozószobájában a Kunsthistorisches Institutban, 2001 júniusában (Végh János felvétele).

figyelemreméltó mesterekről. Amikor aztán elfogytak az újonnan érkezett első lépéseit megkönynyító támogatások, lakóhelyet eleinte az idősebb pályatárs, Carlo Volpe nyújtott villájának alagsori házmesterlakásában, az élethez szükséges további anyagi forrást pedig a művészettörténet határterületei biztosították. Ismertető szövegeket készített egyes kiadók vagy fotóscégek akkoriban divatos, az Itália felé özönlő idegenforgalom által nagy mennyiségben igényelt diapozitív-sorozataihoz, szakvéleményt adott műkereskedőknek. (Pusztán ismeretterjesztő jellegű szöveget ezután egyetlenegyszer sem vállalt.) Nagy szerencséjére még a létfenntartás érdekében is alig kellett kimozdulnia választott szakterületéről, a rábízott sorozatok közül egy sem volt a duecentónál



2. Boskovits Miklós és felesége Serena Padovani Firenzében, 2001 júniusában
(Végh János felvétele).

korábbi, sem a quattrocentónál későbbi, és az építészet vagy a szobrászat kérdéseire is csupán ritkán kellett kitérnie. Fentebb már említett koncentráció-igényéhez ez nagyon jól illett; ennek mértékéről következzenek egy figyelemre méltó történet, amelyet Zádor Anna mesélt, akinek jóvoltából az olasz festészet későbbi nagy tekintélyű tudósa 1964-ben építészettörténész kutatónak maszkírozva tehette lábát először álmai földjére. A vicenzai Palladio-szemináriumon tartózkodva egy nap elhatározták, hogy bevonatoznak Velencébe. Dél előtt a Galleria dell' Accademián voltak, ahol Boskovits számos trecento képet tanulmányozhatott, és a délutáni városnézés során egyszer csak a Scuola Grande di San Rocco előtt találták magukat. Ide

azonban nem akarta betenni a lábát, nehogy Tintoretto rendkívül szuggesztív művészete összezavarja azokat a trecento részleteket, amelyeket ő az Accademián aznap délelőtt a memóriájában felhalmozott. A szakmánkban páratlanul sokoldalú tanárnő bizony megdöbbenve számolt be erről, ugyanakkor elismerését hangoztatta, minthogy imponált neki ez a gondolkodás, a gyönyörködés és az élvezet ilyen vaskövetkezetességű kikapcsolása az illető önmaga elé kitűzött célja érdekében.

Számos kisebb-nagyobb cikke után 1975-ben jelent meg egyik legjelentősebb könyve a firenzei trecento késői szakaszáról. Írása első részletes és terjedelemre is tekintélyes feldolgozása a firenzei festészet szempontjából nem éppen szerencsés századvégnek, illetve századfordulónak. Látóköre szélességének, az Olaszországban nyert impressziók iránti nyitottságának figyelemre méltó bizonyítéka, hogy bár akkoriban Magyarországon a művészet társadalom általi meghatározottságának az Antal Frigyes által képviselt, magunk között szólva felvilágosult marxizmusnak mondható változata járta, ő az alkotásoknak a megrendelők és a társadalom által befolyásolt, de – Millard Meiss nevéhez köthetően – sokkal kevésbé determinált voltát tartotta elfogadhatónak. Az attribúciók gondos felépítettsége, a történelmi szituáció felvázolása, a művészek életkörülményeinek érzékeltetése révén általános elismerést váltott ki, sőt e téren az azóta eltelt csaknem négy évtized alatt sem akadt párja. (Folytatásának tekinthetjük egy későbbi tanulmányát egy Masaccio életművének korai szakaszát nyomozó, 2002-ben napvilágot látott tanulmánykötetben.)

Nem kis mértékben ennek a könyvnek köszönhetően 1977-ben olasz földön is sikerült bekerülnie az egyetemi oktatók sorába, Cosenzában lett professzor. Kivételes munkabírásnak,



3. Boskovits Miklós Luxembourgban,
2005 (Jékely Zsombor felvétele).

a választott témák iránti leküzdhetetlen érdeklődésének köszönhetően még a Firenze–Cosenza közötti kimerítő utazásokat is haszonnal tudta tölteni: rengeteget olvasott és nyilván írt is a vonaton a már alaposabban át- meg átvizsgált Firenzén, Toscanán kívül egyes nem eléggé feldolgozott vidékek, így Umbria és Marche alig ismert, még a teljességre törekvő felsorolásokban is csupán kötelességszerűen megemlített művész-egyénségeiről. Ekkor is, később is fontosnak tartotta, hogy ne csak a nagyokkal foglalkozzék, hanem a maguk helyén tisztes- ségesen dolgozó és ott fontos szerepet betöltő kisebb tehetségeket szintén bevigye a köztudatba. „Probably one of the Miklós Masters” – mondták az I Tattiban, ha egy alig-alig ismert trecentistára fordult a szó. Cosenzai éveitől kezdve a *Dizionario biografico degli italiani* rendszeres szállítója is volt, ha „C” betűs korai olasz festőről szóló szócikkre volt szükségük, még sokáig hozzá fordultak, és később a Giottról szólóra is őt kérték fel.

Itáliában való meggyökerezésének fontos állomása volt, hogy családot alapított, gyermeke született. Felesége szintén szakmabeli, cikkeit, könyveit Serena Padovani név alatt találjuk. Később ő is komoly szakmai karriert futott be, a Palazzo Pitti legjelentősebb gyűjteményének, a Galleria Palatinának lett az igazgatója.

1980-ban aztán egy ennél sokkal közelebbi, és középkori művészeti hagyományokban gazdagabb helyre került: a milánói Università Cattolicának lett tanszékvezetője. Ettől kezdve írásaiban is sűrűn felbukkannak a lombard trecentóval kapcsolatos témák, és bekerült az ott kiadott *Arte cristiana* szerkesztői közé. Itteni éveinek munkája több impozáns katalógus megjelentetése, illetve előkészítése, amelyekre a világ néhány híres múzeuma vagy gyűjteménye írt ki pályázatot. A legfontosabbak a berlini képtár és a washingtoni National Gallery, továbbá az akkor még luganói Thyssen–Bornemisza-gyűjtemény, a milánói Martello-gyűjtemény, a Gazzadában található Cagnola-gyűjtemény, végül az egyesült államokbeli Newarkban (Delaware) található Alana-gyűjtemény. Mindegyiknél csak a régi olasz képek feldolgozását vállalta, és nemegyszer kockáztatott meglepetést kiváltó új attribúciókat. Folytatódott a kismesterek kutatása, melynek eredményeiről a kiállítási katalógusok hasábjain, konferenciákon megtartott előadásokban és persze legtöbbször *Arte cristiana*-cikkekben értesülhettünk. Fontos műfajává vált a kutatás aktuális állapotának felmérése, amely a múzeumi vagy gyűjteményi katalógusok minden egyes tételének természetes mellékterméke; ezenkívül számos olyan cikket írt, amelyekkel az egyes területek specialistáinak tisztánlátását kívánta szolgálni. Ezek közül legimpozánsabb a 2000-es Giotto-kiállítás katalógusát bevezető tanulmányok sora; ezeket ugyan egy tanítványa állította össze, de teljes mértékben a mester szellemében készültek.

Mindezeknél impozánsabb, a legnagyobb tiszteletet kiváltó vállalkozása a *Critical and Historical Corpus of Florentine Painting* című sorozat tovább folytatása, egy elismerő recenzió kifejezésével élve „új életre keltése”. Ezt 1930-ban kezdte Richard Offner amerikai egyetemi tanár azzal a szándékkal, hogy a festészet területén olyanmilyra termékeny város alkotásait összegyűjtse. Ő maga kiindulásként a kezdetektől a trecento végéig terjedő periódusra gondolt, a hatalmas vállalkozás azonban olyannak bizonyult, amelyet csak elkezdni lehet, ám belátható időn belül befejezni nem. Még a barcelonai Sagrada Família is hamarabb lesz készen, mint ez a sorozat, mivel ott csak a pénz szűkös vagy bőséges volta szabja meg a haladás menetét, itt viszont a szellemi

kapacitás. A kezdeményező, majd nem sokkal ezt követően az irányítást folytató munkatárs halála után az impozáns vállalkozás leállásától lehetett tartani, amikor Boskovits 1984-ben elvállalta a további munkálatokat. Itt alapvetően szerkesztői feladatot végzett: az újabbnál az egymást követő egységek méretének meghatározását, a munkatársak kiválasztását, tevékenységük állandó nyomon követését, elakadások esetén a segítség megszervezését. A már egyszer megjelenteknél az azóta eltelt évtizedek eredményeit jegyzetekben és bibliográfiai kiegészítésekben csatolta az eredeti szöveghez, néhány kötetnek egyébként részben vagy egészben szerzője is volt.

Az Offner-féle rendkívül terjedelmes könyvsorozat – nem lehetett rövidebb, hiszen a világ termékenységeiben, művészi értékében és mesze sugárzó hatásában legjelentősebb festőiskolájának bemutatását vállalta a számos művész jellemzésével, a rengeteg képről szóló minden érdemi véleménynyilvánítás összegyűjtésével és értékelésével – már hosszú ideje a stíluskritikai iskola bravúrájának számít. Minthogy azonban ezt a vizsgálati módszert egyre kevésbé tekintik a művészettörténész munka javának, az is előfordult, hogy Boskovitsot egy idejétmúlt iskola avult problémákkal küszködő képviselőjének minősítették. Saját munkamódszeréről az a véleménye, hogy minden kép valóságos univerzum, rendkívül sok szempontból lehet és kell vizsgálni. Ám mielőtt ezekbe belemélyedünk – mondja –, tudnunk kell, hogy ki festette, és ehhez igenis szükséges a stíluskritikai módszer. Ő egyébként sohasem állt meg a mester nevének megállapításánál, mindig törekedett a kép vallásos hátterének, a művész és a társadalom kapcsolatának és számos hasonló összefüggésnek a vizsgálatára is.¹

Ezt a munkát még Firenzében is csak egyetlen helyen lehetett végezni, az impozáns könyvtárral és fotótárral ellátott Kunsthistorisches Institut in Florenz falai között. Minthogy a kiadvány folytatásának rendkívüli jelentőségével az intézet mindenkori vezetése is tökéletesen tisztában volt, biztosítottak számára egy viszonylag nagy alapterületű külön szobát. Ez egy padlástérben volt, ahol alulról látni lehetett a cserepeket, és ahová csak egy meglehetősen hosszú és meredek lépcsőn lehetett feljutni; a bútorok kényelmetlenek voltak, a székek fájdalmasan nyikorogtak, de itt – egy-egy alkalmi segítő ideiglenes befogadásától eltekintve – a kutató egyedül lehetett lentről felcipelni könyveivel, dossziék folyómétereit megtöltő feljegyzéseivel. Az okos könyvek és az évtizedeken keresztül gyűjtögetett feljegyzések társaságát nagyra becsülte: egy apró történet is bizonyítja, mennyire. Egyszer egy német kolléganővel beszélgetett az előző szép május végi napokról. Mindketten felnőtt fejjel kerültek oda, így nagyra értékelték kedves Toscanájukat, és akkor éppen a hölgy volt beszédes kedvében. Nem győzte mondani, hogy a gondozott táj, a szépen zöldülő dombok, a kapuikat ugyan üzleti haszon reményében szélesre táró, ám ezzel együtt utólráhetetlenül kedves borospince-tulajdonosok, a Duomo kupolájának meglepetésszerűen néha még nagy távolságban is felbukkanó látványa – ez maga a Paradicsom. Amikor aztán kiment a szobából, Boskovits hozzám fordulva kedvesen így zárta le a témát: „Csacsí ez a Katharine (nőkre szerette használni ezt a jelzőt), nem tudja, hogy a Paradicsom nem odakint van, hanem idebent” – és körbemutatott birodalmán.

Egy milánói évtized után, 1995-ben meghívást nyert a firenzei egyetemre, az előzőleg Roberto Longhi, majd Mina Gregori által betöltött művészettörténeti tanszék vezetésére. Ezzel a legnagyobb elismeréssel övezett pozíciót töltötte be, amely magyar művészettörténésznek valaha is megadatott. Egy magyar tudós külföldi elismertségének a háta mögött lezajló folyosói beszélgetések elismerő megállapításain kívül általában az a csúcса, amikor egy-egy kongresszuson jól szerepel, esetleg elnököl, nemzetközi bizottságokba ismételten meghívást kap, külföldi egye-

¹ A legélesebb összeütközés az Offner-sorozat egyik kötetével kapcsolatban tört ki, a pengeváltásból jól megismerhetjük az ellenfelek teljes érvkészletét. Michael Viktor SCHWARZ: Boskovits, Miklós: The origins of Florentine painting 1100–1270: a critical and historical corpus of Florentine painting ... , section I, Vol. I. – Florenz, Giunti, 1993 [rec.], *Kunstchronik*, 48, 1995, 275–286. Boskovits, Miklós: Florentine painting... Leserbrief, *Kunstchronik*, 48, 1995, 635–638.

temeken vendégelőadást tart. De Olaszország egyik legrangosabb egyetemén tanszéket vezetni – ez addig senkinek sem adatott meg, és még valószínűleg sokáig nem is látunk rá példát.

Nyugdíjba vonulása után még jó ideig segítette (bibliográfiai és egyéb tanácsadással, kikérdezéssel, információkkal) a tanszék szakdolgozatot író növendékeit, és két különös, mifelénk teljesen szokatlan feladatot is magára vállalt. Részt vett azoknak az elítélteknek a távoktatásában, akiknek büntetésük letöltésének ideje alatt akár értelmes elfoglaltságként, akár egy későbbi életpálya előkészítéseként ilyen lehetőséget biztosítanak, és konzultációra, vizsgáztatásra maga is bejárt börtönökbe. Saját egykori tanszékének olvasótermében pedig heti két délutánra elvállalta a diákok által kiolvasott könyvek visszaszorolását, ráadásul az esetleg elrongyolódott példányokat saját költségén újrakötötte. Tudományos tevékenységét azonban utolsó napjaiig folytatta, részben a szerkesztés jellegűeket, részben a nagyobb lélegzetű saját munkákat; egy *Medieval Panel Painting in Tuscany* című mű egyharmadát novemberben küldte el a kiadóba.

Bibliográfiája önmagáért beszél: nem sok magyar művészettörténész írt nála többet. Tovább növeli írásainak becsét, hogy az egyetemes művészettörténet egyik legrégbben és legalaposabban kutatott területén, a korai olasz festészet terén tevékenykedett. A magyar témák gyakran egy-egy jelenség első rögzítései, és a szóban forgó szerzőnek esetleg alig van konkurenciája. Boskovits azonban nagyon erős nemzetközi mezőnyben állta meg helyét, amint a fentiekből is kiderült, nem eredménytelenül.

Végezetül néhány szó arról, hogyan kapcsolódott ez a firenzeivé vált honfitársunk mégis Magyarországhoz, a magyar tudományhoz. A hazai művészethez tudományos igénnyel nem közeledett, bár fiatal éveiben sokat foglalkoztatta M. S. mester, érdekes megállapításokat tett kompozíciói és a korabeli liturgikus dráma összefüggéseiről; erről szóló írása szokatlan helyen, a *New Hungarian Quarterly* hasábjain jelent meg. *Vigilia del Rinascimento* című könyvének előszavában hálásan említi a rá legnagyobb hatást gyakorló egyetemi tanárokat – Zádor Annát, Vayer Lajos és Váczy Pétert –; Vayer Lajosról két nekrológot is írt, egyet az *Új Művészet*, egy másikat az *Arte cristiana* számára. Minden magyart szívesen fogadott, aki őt Firenzében felkereste, köztük egyetemista csoportokat is, akár a fentebb jellemzett Paradicsomban. Egyet s mást tett is még odakerülésük érdekében: az általa szervezett *Fondo amicizia* nem egy kollégánkat segítette hozzá egy-egy hónapos ösztöndíjjal az *I Tattiban* való kutatáshoz. Az *Arte cristiana*-ban 1983 után feltűnően magas lett a magyar szerzőktől megjelent cikkek száma. Az ő közvetítésével került két külföldön élő, de magát magyarnak tartó festő (Lakner László, Urbán János) önarcképe az *Uffizi* gyűjteményébe. Annak érdekében is tett erőfeszítéseket, hogy katalógus szülessen az ott őrzött magyar képekről, és 2011 folyamán még jóvá tudta hagyni az elkészült kéziratot; az ő személyes rábeszélésére döntött úgy a jeles firenzei múzeum, hogy 2013 őszén kiállításon mutatja be ezeket a festő-önarcképeket. 1998-ban a Magyar Tudományos Akadémia külső tagja lett, székfoglaló előadásának publikálására azonban sajnálatos módon nem került sor.

Végh János



4. Boskovits Miklós 2009-ben a firenzei egyetemen (a család archívumából).

BOSKOVITS MIKLÓS BIBLIOGRÁFIÁJA

Összeállította: Végh János

- A perspektívakutatás kérdése a művészettörténeti irodalomban. *Művészettörténeti Értesítő*, 9, 1960, 177–191.
- Bolognai „Imago Pietatis”, *Az Országos Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 16, 1960, 124–131.
- Un „Christ de Pitié” bolonais. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 16, 1960, 51–63.
- Gombrich, Ernst H.: Art and illusion. New York 1960 (rec.), *Művészettörténeti Értesítő*, 10, 1961, 61–63.
- Gombrich, Ernst H.: Art and illusion. New York 1960 (rec.), *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 7, 1961, 337–339.
- Panofsky, Erwin: Renaissance and renaissances in western art. Stockholm 1960 (rec.), *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 8, 1962, 159–163.
- On the trail of an old Hungarian master, *New Hungarian Quarterly*, 3, 1962, 96–109.
- Egy Madonna-kép Niccolò di Pietro Gerini műhelyéből, *Az Országos Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 1962, 21, 117–121.
- Une Madone de l’atelier de Niccolò di Pietro Gerini, *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 21, 1962, 21–30.
- „Quello ch’è dipintori oggi dicono prospettiva” Contributions to 15th century Italian art theory, 1, *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 8, 1962, 241–260.
- „Quello ch’è dipintori oggi dicono prospettiva” Contributions to 15th century Italian art theory, 2, *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 9, 1963, 139–162.
- Botticelli, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1963 (németül: Budapest, Corvina, 1964).
- Az Esztergomi Keresztény Múzeum képtára*, [összeáll.] BOSKOVITS Miklós–MOJZER Miklós–MUCSI András, Budapest, Akadémiai, 1964.
- L’art du gothique et de la renaissance (1300–1500)*. Bibliographie raisonnée des ouvrages publiées en Hongrie, [réd. par] Miklós BOSKOVITS, Budapest, Institut d’Histoire de l’Art de l’Université „Eötvös Loránd” et le Bureau Central de Propagande des Musées Hongrois, 1965, 1–2.
- Christian art in Hungary. Collections from the Esztergom Christian Museum*, [arranged by] Miklós BOSKOVITS–Miklós MOJZER–András MUCSI, Budapest, Publishing House of the Hungarian Academy of Sciences, 1965 (német és orosz nyelven is; újabb német kiadása: 1967).
- Nemzetközi művészettörténeti konferencia Budapesten (1965. május 4–8.), *Magyar Tudományos Akadémia – Társadalmi-történeti Tudományok Osztályának Közleményei*, 14, 4. sz., 1965, 383–389.
- Alberti, Leon Battista, in *Művészeti Lexikon*, 1, [főszerk.] ZÁDOR Anna–GENTHON István, Budapest, Akadémiai, 1965, 36.
- Botticelli, Sandro, in *Művészeti Lexikon*, 1, [főszerk.] ZÁDOR Anna–GENTHON István, Budapest, Akadémiai, 1965, 283–285.
- Brunelleschi, Filippo, in *Művészeti Lexikon*, 1, [főszerk.] ZÁDOR Anna–GENTHON István, Budapest, Akadémiai, 1965, 315–317.
- Ipotesi su un pittore umbro del primo Trecento, *Arte antica e moderna*, 30, 1965, 113–123.
- Un’opera probabile di Giovanni di Bartolomeo Cristiani e l’iconografia della „Preparazione alla Crocifissione”, *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 11, 1965, 69–94.
- Svájci művészet a XX. században – Gondolatok egy kiállításon, *Művészet*, 6, 1965, 10. sz., 18–20.
- La scuola di Giotto*, Milano, Fabbri, 1966 (I maestri del colore 248).
- „Giotto born again”. Beiträge zu den Quellen Masaccios, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 29, 1966, 51–66.
- Giovanni da Milano*, Firenze, Sadea/Sansoni, 1966 (I diamanti dell’arte 13).
- Timár László: Michelangelo Buonarroti. Budapest, 1964 (rec.), *Művészettörténeti Értesítő*, 15, 1966, 145–148.
- Ancora su Spinello: proposte e inediti, *Antichità viva*, 5, 1966, 2, 23–28.
- Korai olasz táblaképek*, Budapest, Corvina, 1966 (angol, francia, német és orosz nyelven is).
- Giorgione, in *Művészeti Lexikon*, 2, [főszerk.] ZÁDOR Anna–GENTHON István, Budapest, Akadémiai, 1966, 213–216.
- Giotto di Bondone, in *Művészeti Lexikon*, 2, [főszerk.] ZÁDOR Anna–GENTHON István, Budapest, Akadémiai, 1966, 1966, 216–219.
- Un’apertura per Francesco Neri da Volterra, *Antichità viva*, 6, 1967, 2. sz., 3–11.
- A Trattato della pittura és Leonardo művészetelmélete, in *Leonardo da Vinci: A festészetről*, Budapest, Corvina, 1967, 5–30.
- Leonardo da Vinci, in *Művészeti Lexikon*, 3, [főszerk.] ZÁDOR Anna–GENTHON István, Akadémiai, 1966, Budapest, 1967, 74–77.
- Masaccio, in *Művészeti Lexikon*, 3, [főszerk.] ZÁDOR Anna–GENTHON István, Budapest, Akadémiai, 1967, 256–257.
- Masolino, in *Művészeti Lexikon*, 3, [főszerk.] ZÁDOR Anna–GENTHON István, Budapest, Akadémiai, 1967, 258–260.
- Michelangelo, in *Művészeti Lexikon*, 3, [főszerk.] ZÁDOR Anna–GENTHON István, Budapest, 1967, 328–335.

- Der Meister der Santa Verdiana: Beiträge zur Geschichte der florentinischen Malerei um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 13, 1967/68, 1–2. sz., 31–60.
- Some early works of Agnolo Gaddi, *The Burlington Magazine*, 110, 1968, 209–215.
- Sull'attività giovanile di Mariotto di Nardo, *Antichità viva*, 7, 1968, 5. sz., 3–13.
- Ägypten, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1, [Hgg.] Engelbert KIRSCHBAUM, Rom (et al.), Herder, 1968, 81.
- Androgyne, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1, [Hgg.] Engelbert KIRSCHBAUM, Rom (et al.), Herder, 1968, 118–119.
- Caritas, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1, [Hgg.] Engelbert KIRSCHBAUM, Rom (et al.), Herder, 1968, 349–352 (in Zusammenarbeit mit Maria WELLERSHO VON THADDEN).
- Elefant, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1, [Hgg.] Engelbert KIRSCHBAUM, Rom (et al.), Herder, 1968, 598–600.
- Ein Vorläufer der spätgotischen Malerei in Florenz: Cenni di Francesco di ser Cenni, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 31, 1968, 273–292.
- Mariotto di Nardo e la formazione del linguaggio tardo-gotico a Firenze negli anni intorno al 1400, *Antichità viva*, 7, 1968, 6. sz., 21–31.
- Toszkán kora reneszánsz táblaképek, Budapest, Corvina, 1968 (angol, francia, német és orosz nyelven is; második kiadás: 1978).
- Raffaello, in *Művészeti Lexikon*, 4, [főszerk.] ZÁDOR Anna–GENTHON István, Budapest, Akadémiai, 1968, 11–16.
- „The Art of painting in Florence and Siena from 1250 to 1500”: appunti su un catalogo di mostra, *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 14, 1968, 106–109.
- Sutton, Denys: The art of painting in Florence and Siena from 1250 to 1500. London, 1965 (rec.), *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 14, 1968, 106–109.
- Mariotto di Cristofano: un contributo all'ambiente culturale di Masaccio giovane, *Arte illustrata*, 2, 1969, 13–14. sz., 4–13.
- Giotto: la cappella degli Scrovegni. Tutti gli affreschi, Firenze, Scala, 1969.
- Il problema di Antonius Magister e qualche osservazione sulla pittura marchigiana del Trecento, *Arte illustrata*, 2, 1969, 17–18. sz., 4–19.
- Un pittore „espressionista” del trecento umbro, *Atti del sesto convegno di studi umbri*, 1, 1968, 116–130.
- Due secoli di pittura murale a Prato: aggiunte e precisazioni, *Arte illustrata*, 3, 1970, 25–26. sz., 32–47.
- Giovanni Bonsi, in *Dizionario biografico degli italiani*, 13, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1970, 383–384.
- Nuovi studi su Giotto e Assisi, *Paragone*, 22, 1971, 261. sz., 34–56.
- Notes sur Giovanni da Milano, *Revue de l'art*, 11, 1971, 55–58.
- Orcagna in 1357 and in other times, *The Burlington Magazine*, 113, 1971, 239–251.
- Appunti su un libro recente, *Antichità viva*, 10, 1971, 5. sz., 3–15.
- Prospettiva, in *Arte – Enciclopedia Feltrinelli Fischer*, 2, [a cura di] PREVITALI, Giovanni, Milano, Feltrinelli, 1971, 115–130.
- Hermes Trismegistos, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2, [Hgg.] Engelbert KIRSCHBAUM, Rom (et al.), Herder, 1970, 246–247.
- Hieroglyphen, humanistische, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2, [Hgg.] Engelbert KIRSCHBAUM, Rom (et al.), Herder, 1970, 254–255 (in Zusammenarbeit mit Lore KANTE).
- Kreuzabnahme, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2, [Hgg.] Engelbert KIRSCHBAUM, Rom (et al.), Herder, 1970, 590–595 (in Zusammenarbeit mit Géza JÁSZAI).
- Kreuzannagelung, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2, [Hgg.] Engelbert KIRSCHBAUM, Rom (et al.), Herder, 1970, 600–601.
- Kreuzaufrichtung, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2, [Hgg.] Engelbert KIRSCHBAUM, Rom (et al.), Herder, 1970, 601–602.
- Kreuzbesteigung, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2, [Hgg.] Engelbert KIRSCHBAUM, Rom (et al.), Herder, 1970, 602–605.
- Krokodil, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2, [Hgg.] Engelbert KIRSCHBAUM, Rom (et al.), Herder, 1970, 659.
- Braccini, Andrea di Pietro e Atto di Pietro, in *Dizionario biografico degli italiani*, 13, Roma, 1971, 631–632.
- „Prospettiva”, in *Arte – Enciclopedia Feltrinelli Fischer*, 2, a cura di Previtali, Giovanni, Milano, Feltrinelli, 1971, 115–130.
- Su Don Silvestro, Don Simone e la „Scuola degli Angeli”, *Paragone*, 23, 1972, 265. sz., 35–61.
- Offner, Richard; Steinweg, Klara: Giovanni del Biondo: part II. – New York, 1969 (rec.), *The Art Bulletin*, 54, 1972, 205–208.
- Giunta Pisano: una svolta nella pittura italiana del Duecento, *Arte illustrata*, 6, 1973, 339–352.
- Cennino Cennini: pittore nonconformista, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 17, 1973, 2–3. sz., 201–222.
- Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento: studi nella Galleria Nazionale di Perugia, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, 3. Ser. 1974, 4, 1792–1799.
- A dismembered polyptych, Lippo Vanni and Simone Martini, *The Burlington Magazine*, 116, 1974, 367–376.
- Osservazioni sulla pittura tardogotica nelle Marche, *Atti del Convegno Interregionale di Studi: rapporti artistici fra le Marche e l'Umbria* (1974), Perugia, 1975, 29–48.
- Una scheda e qualche suggerimento per un catalogo dei dipinti ai Tatti, *Antichità viva*, 14, 1975, 2. sz., 9–21.
- Capanna, Puccio, in *Dizionario biografico degli italiani*, 18, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1975, 384–387.
- Il maestro del bambino vispo: Gherardo Starnina o Miguel Alcañiz? *Paragone*, 26, 1975, 307. sz., 3–15.
- Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370–1400, Firenze, Edam, 1975.

- Appunti sull'Angelico, *Paragone*, 27, 1976, 313. sz., 30–54.
- Cimabue e i precursori di Giotto: affreschi, mosaici e tavole, Firenze, Scala Istituto Fotografico Editoriale, 1976 (Collana di monografie d'arte).
- Un' adorazione dei Magi e gli inizi dell'Angelico, Bern, Stämpfli, 1976 (Monographien der Abegg-Stiftung Bern 11).
- Una ricerca su Francesco Squarcione, *Paragone*, 28, 1977, 325. sz., 40–70.
- Intorno a Coppo di Marcovaldo, *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, 1, Milano, Electa, 1977, 94–105.
- Cole, Bruce M.: Agnolo Gaddi. Oxford 1977 (rec.), *The Art Bulletin*, 60, 1978, 707–711.
- Ferrarese painting about 1450: some new arguments, *The Burlington Magazine*, 120, 1978, 370–385.
- Gli affreschi del duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana, *Paragone*, 30, 1979, 357. sz., 3–41.
- Ceccarelli, Naddo, in *Dizionario biografico degli italiani*, 23, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1979, 207–209.
- Cecco di Pietro, in *Dizionario biografico degli italiani*, 23, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1979, 284–285.
- Cenni di Pepe (Pepo), detto Cimabue, *Dizionario biografico degli italiani*, 23, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1979, 537–544.
- In margine alla bottega di Agnolo Gaddi, *Paragone*, 30, 1979, 355. sz., 54–62.
- Una croce riminese, *Paragone*, 30, 1979, 357. sz., 41–47.
- Su Niccolò di Buonaccorso, Benedetto di Bindo e la pittura senese del primo quattrocento, *Paragone*, 31, 1980, 359–361. sz., 3–22.
- Cole, Bruce M.: Masaccio and the art of early Renaissance Florence. Bloomington, Indiana University Press, 1980 (rec.), *Renaissance Quarterly*, 34, 1981, 415–419.
- Gli affreschi della Sala dei Notari a Perugia e la pittura in Umbria alla fine del XIII secolo, *Bollettino d'Arte*, 6. Ser. 66, 1981, 9. sz., 1–42.
- White, John: Duccio: Tuscan art and medieval workshop. London, Thames & Hudson, 1979 (rec.), *The Art Bulletin*, 64, 1982, 496–502.
- Stubblebine, James H.: Duccio di Buoninsegna and his school, Princeton/N. J., Princeton University Press, 1979 (rec.), *The Art Bulletin*, 64, 1982, 496–502.
- Un tableau inédit de Carlo Braccaccio, *Revue de l'art*, 57, 1982, 77–78.
- Sandro Lombardi: Jean Fouquet, Firenze, Salimbeni, 1983 (rec.), *Arte cristiana*, N. S. 71, 1983, 255.
- La fase tarda del Beato Angelico, una proposta di interpretazione, *Arte cristiana*, N. S. 71, 1983, 11–24.
- Coppo di Marcovaldo, *Dizionario biografico degli italiani*, 28, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1983, 631–636.
- Proposte per Pietro Cavallini, *Roma anno 1300: atti del congresso internaz. di storia dell'arte medievale* (Roma, 19–24/5/1980), Roma, L'Erma di Bretschneider, 297–315.
- Il gotico senese rivisitato, proposte e commenti su una mostra, *Arte cristiana*, N. S. 71, 1983, 259–276.
- Celebrazioni dell'VIII centenario della nascita di San Francesco, *Arte cristiana*, N. S. 71, 1983, 203–214.
- La fase tarda del Beato Angelico: una proposta di interpretazione, *Arte cristiana*, N. S. 71, 1983, 11–24.
- Una vetrata e un frammento d'affresco di Giotto nel museo di Santa Croce, *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano, Electa, 1984, 39–45.
- Il maestro di Santa Barbara a Matera, *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, Sansoni, 1984, 233–237.
- La decorazione pittorica del presbiterio della basilica, in *S[ant'] Abbondio lo spazio e il tempo: tradizione storica e recupero architettonico*, [S. l. s. n.], (Como, New Press, 1984), 262–270.
- Carlo Volpe in memoriam, *Arte cristiana*, N. S. 72, 1984, 130.
- La decorazione pittorica del presbiterio nella basilica di S. Abbondio in Como: appendice; la fortuna critica degli affreschi, *Arte cristiana*, N. S. 72, 1984, 369–380.
- Offner, Richard: *A critical and historical corpus of Florentine painting. – The painters of the miniaturist tendency*, Sec. 3., Vol. 9., Florence, Giunti, 1984. A new edition with additional notes and bibliography by Miklós Boskovits.
- Iniziali miniate e tavolette di Biccherna: studi recenti sul „dipingere in miniatura”, *Arte cristiana*, N. S. 73, 1985, 327–338.
- Raffaello nella Stanza di Eliodoro: problemi (soprattutto) cronologici, *Arte cristiana*, N. S. 73, 1985, 222–234.
- Cristiani, Giovanni, in *Dizionario biografico degli italiani*, 31, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1985, 14–17.
- The Martello collection: paintings, drawings and miniatures from the XIVth to the XVIIIth centuries*. Florence, Centro Di, 1985.
- Per Jacopo Bellini pittore (postilla ad un colloquio), *Paragone*, 36, 1985, 419/423. sz., 113–123.
- Ulrike Bauer-Eberhardt: Die italienische Miniaturen des 13.–16. Jahrhunderts. München, Staatliche Graphische Sammlung, 1984 (rec.), *Arte cristiana*, N. S. 73, 1985, 327–338.
- Iniziali miniate e tavolette di Biccherna: studi recenti sul „dipingere in miniatura”, *Arte cristiana*, N. S. 73, 1985, 327–338.
- Fra Filippo Lippi, i carmelitani e il rinascimento, *Arte cristiana*, N. S. 74, 1986, 235–280.
- Offner, Richard: *A critical and historical corpus of Florentine painting – The School of the St. Cecilia Master*, Sec. 3., Vol. 1, Florence, Giunti, 1986. A new edition with additional notes and bibliography by Miklós Boskovits.
- Arte e formazione religiosa: il caso del Beato Angelico, in *L' Uomo di fronte all'arte: valori estetici e valori religiosi: atti del 55o corso di aggiornamento culturale dell'Università Cattolica* (La Spezia, 8–13. sett. 1985), Milano, Vita e pensiero, 1986, 153–164.
- Considerations on Pietro and Ambrogio Lorenzetti, *Paragone*, 37, 1986, 439. sz., 3–16.

- Giovanni Bellini: quelques suggestions sur ses débuts, *Revue du Louvre*, 36, 1986, 387–393.
- Un nuovo strumento per la conoscenza della miniatura fiorentina del Rinascimento, *Arte cristiana*, N. S. 74, 1986, 277–280.
- Considerations on Pietro and Ambrogio Lorenzetti, *Paragone*, 37, 1986, 439. sz., 3–16.
- Sul trittico di Simone Martini e di Lippo Memmi, *Arte cristiana*, N. S. 74, 1986, 69–78.
- Dipinti italiani del XIV e XV secolo in una raccolta milanese*, [con la collaborazione di] TARTUFERI, Angelo–TOGNOLI BARDIN, Luisa, Milano, Silvana, 1987.
- Un corpus delle chiese di Siena – Die Kirchen von Siena, hrsg. von Peter Anselm Riedl und Max Seidel. München, Bruckmann, 1985 (rec.), *Arte cristiana*, N. S. 75, 1987, 257–259.
- La decorazione pittorica del cappellone di San Nicola a Tolentino, in *Atti del convegno San Nicola, Tolentino, le Marche*, Tolentino (MC), 1987, 245–252.
- Nicolò Corso e gli altri: spigolature di pittura lombardo-ligure di secondo Quattrocento, *Arte cristiana*, N. S. 75, 1987, 351–386.
- Offner, Richard: *A critical and historical corpus of Florentine painting – The fourteenth century, elder contemporaries of Bernardo Daddi*, Sec. 3, Vol. 2, Florence, Giunti, 1987. A new edition with additional notes and bibliography by Miklós BOSKOVITS.
- La storia Electa della pittura italiana: sotto il segno di Longhi una storia della pittura per zone e scuole anziché per date, *Il giornale dell'arte*, 5, 1987, 48. sz., 56.
- Il percorso di Masolino: precisazioni sulla cronologia e sul catalogo, *Arte cristiana*, N. S. 75, 1987, 47–66.
- Frühe italienische Malerei: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie Berlin*; Katalog der Gemälde, Berlin, Gebr. Mann, 1988.
- Arazzi rubensiani nel Museo diocesano di Ancona e la Confraternita del S. S. Sacramento, a „Meeting per l'amicizia fra i popoli” alkalmával rendezett kiállítás bevezetője, Rimini, Villa Verucchio, 1988.
- Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, catalogo, Milano, Palazzo Reale, [progetto scientifico della mostra] Miklós BOSKOVITS, Milano, Fabbri, 1988, 9–49, 164–176, 182–185, 216–219, 224–225, 248–249, 268.
- Immagine e preghiera nel tardo Medioevo: osservazioni preliminari, *Arte cristiana*, N. S. 76, 1988, 93–104.
- Pietro da Rimini, in *La pittura fra Romagna e Marche nella prima metà del Trecento*, atti del convegno (Mercatello sul Metauro, Pesaro–Urbino, 1987), in *Notizie da Palazzo Albani*, 16, 1988, 1. sz., 35–50.
- In ricordo di Stella Matalon, *Arte cristiana*, N. S. 76, 1988, 112.
- Offner, Richard: *A critical and historical corpus of Florentine painting – The works of Bernardo Daddi*, Sec. 3., Vol. 3, Florence, Giunti, 1989. A new edition with additional notes and bibliography by Miklós BOSKOVITS.
- La nascita di un ciclo di affreschi del Trecento: la decorazione del Cappellone di San Nicola a Tolentino, *Arte cristiana*, N. S. 77, 1989, 3–26.
- Pittura e miniatura a Milano: Duecento a primo Trecento, *La nuova città dal Comune alla Signoria* [a cura di Carlo BERTELLI]. Milano, Electa, 1989, 26–69.
- Early Italian painting: 1290–1470. The Thyssen-Bornemisza Collection*, in collab. with Serena PADOVANI, London, Sotheby's Publ., 1990.
- Martindale, Andrew: Simone Martini. – Complete Ed. Oxford, Phaidon, 1988 (rec.), *Kunstchronik*, 43, 1990, 595–601.
- Fra Angelico: Madonna and Child ('Madonna with the Grapes') e Fra Filippino Lippi: St. John the Evangelist, in *Opus Sacrum. Catalogue of the Exhibition from the Collection of Barbara Piasecka Johnson*, [ed.] Józef GRABSKI, Wien, Irsa, 1990, 56–61, 66–71.
- Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolari, *Arte cristiana*, N. S. 78, 1990, 123–142.
- A proposito del 'frescante' della cupola del battistero di Parma, *Prospettiva*, 53–56, 1988–89 (1990), 102–108.
- La 'Madonna dei Servi' di Orvieto e i suoi rifacimenti, *Paragone*, 41, 1990, 479–481. sz. = N. S. 19–20. sz., 107–110.
- Offner, Richard: *A critical and historical corpus of Florentine painting – Bernardo Daddi, his shop and following*, Sec. 3., Vol. 4., Florence, Giunti 1991. A new edition with additional notes and bibliography by Miklós BOSKOVITS.
- Da Biagio da Traù a Lorenzo da Cattaro. Appunti sul primo Quattrocento in Dalmazia, in *Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeca*, [red.] Darko GLAVAN, Zagreb, 1991, 155–166.
- Dipinti e sculture in una raccolta toscana: secoli XIV–XVI*, Firenze, Centro Di, 1991.
- Il Museo Capitolare di Vercelli e una pubblicazione recente, *Arte cristiana*, N. S. 79, 1991, 453–454.
- Un libro su Pietro Lorenzetti: Volpe, Carlo: Pietro Lorenzetti, Milano, 1989 (rec.), *Arte cristiana*, N. S. 79, 1991, 387–388.
- Il maestro di Incisa Scapaccino e alcuni problemi di pittura tardogotica in Italia, *Paragone*, 42, 1991, 501. sz. = N. S. 30, 35–53.
- Libri sul duomo di Monza – Roberto Conti: Il duomo di Monza: il duomo nella storia e nell'arte, Milano, 1989, Monza il Duomo e i suoi tesori, a cura di Roberto CONTI, Credito Artigiano. Milano: Electa, 1988 (rec.), *Arte cristiana*, N. S. 79, 1991, 159–160.
- Arte e spiritualità negli ordini mendicanti: gli agostiniani e il Cappellone di San Nicola a Tolentino, *Atti del Convegno tenuto a Tolentino nel 1991* (rec.), *Arte medievale*, 2. Ser. 6, 1992, 1. sz., 211–212.
- The Martello collection 2, Further paintings, drawings and miniatures: 13th – 18th century*, Firenze, Centro Di, 1992.
- I pittori bergamaschi: dal XIII al XIX secolo*, 1, Le origini, Bergamo, Bolis, 1992, IX–XII, 3–5, 67–71, 173–177, 301–306, 393–397.

- Le chiese degli Ordini Mendicanti e la pittura ai primi del '300 tra la Romagna e le Marche, in *Arte e spiritualità negli Ordini Mendicanti*, Roma, Argos, 1992, 125–149.
- Studi sul Cappellone di San Nicola: work in progress, in *Il Cappellone di San Nicola a Tolentino* [a cura di Centro Studi Agostino Trapè], Milano, Silvana Editoriale, 1, 1992, 7–10.
- Appunti per una storia della tavola d'altare: le origini, *Arte cristiana*, N. S. 80, 1992, 422–438.
- Offner, Richard: *A critical and historical corpus of Florentine painting – The origins of Florentine painting, 1100 – 1270*, Sec. 1, Vol. 1, Florence, Giunti, 1993. A new edition with additional notes and bibliography by Miklós BOSKOVITS, [assisted by] Ada LABRIOLA–Angelo TARTUFERI.
- Per la storia della pittura tra la Romagna e le Marche ai primi del '300, I, *Arte cristiana*, N. S. 81, 1993, 95–114.
- Restaurata la croce giottesca di San Felice in Piazza, *Arte cristiana*, N. S. 81, 1993, 133–137.
- Per la storia della pittura tra la Romagna e le Marche ai primi del '300, II, *Arte cristiana*, N. S. 81, 1993, 163–182.
- Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, [coordinamento di] Miklós BOSKOVITS, Milano, Silvana Editoriale, 1994.
- Premessa, in *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Milano, Silvana Editoriale, 1994, 1–2.
- Su Giusto de' Menabuoi e sul „giottismo” nell'Italia settentrionale, *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Milano, Silvana Editoriale, 1994, 26–34.
- Per Stefano da Ferrara, pittore trecentesco, in *Hommage à Michel Laclotte: études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milano, Electa, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, 56–67.
- Immagini da meditare: ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII–XV*, Milano, Vita e Pensiero, 1994 (Arti e scrittura 5).
- Su Don Lorenzo, pittore camaldolese, *Arte cristiana*, N. S. 82, 1994, 351–364.
- I tesori delle chiese senesi: capitolo secondo, *Arte cristiana*, N. S. 82, 1994, 237–240.
- Giotto o solo un parente? Una discussione [fra Giorgio Bonsanti e Miklós Boskovits], *Arte cristiana*, N. S. 82, 1994, 299–310.
- Sir John Wyndham Pope-Hennessy, in memoriam, *Arte cristiana*, N. S. 83, 1995, 80.
- Ancora su Paolo Schiavo: una scheda biografica e una proposta di catalogo, *Arte cristiana*, N. S. 83, 1995, 332–340.
- Mostre di miniatura italiana a New York I, *Arte cristiana*, N. S. 83, 1995, 379–386.
- Mostre di miniatura italiana a New York II, *Arte cristiana*, N. S. 83, 1995, 455–462.
- Il San Nicola da Tolentino di Piero della Francesca restaurato, *Arte cristiana*, N. S. 83, 1995, 227–230.
- Attorno al Tondo Cook: precisazioni sul Beato Angelico, su Filippo Lippi e altri, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 39, 1995, 32–68.
- Tripps, Johannes: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, Sec. IV, Vol. VII (Part. 1). *Tendencies of Gothic in Florence: Andrea Bonaiuti*, ed. by Miklós BOSKOVITS, Florence, Giunti, 1996.
- Freuler, Gaudenz: *A critical and historical corpus of Florentine painting*, Sec. IV., Vol. 7, (Part 2), *Tendencies of Gothic in Florence: Don Silvestro dei Gherarducci*, ed. by Miklós BOSKOVITS, Florence, Giunti, 1997.
- Miniature a Brera, 1100–1422: manoscritti dalla Biblioteca Nazionale Braidense e da collezioni private* [a cura di] Miklós BOSKOVITS, con Giovanni VALAGUSSA e Milvia BOLLATI, Milano, Motta, 1997.
- Jacopo Torriti: un tentativo di bilancio e qualche proposta, *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze, settanta studiosi italiani*, [a cura di] Cristina ACIDINI LUCHINAT [et al.], Firenze, Casa Ed. Le Lettere, 1997, 5–16.
- Studi sul ritratto fiorentino quattrocentesco I, *Arte cristiana*, N. S. 85, 1997, 255–263.
- Studi sul ritratto fiorentino quattrocentesco II, *Arte cristiana*, N. S. 85, 1997, 335–342.
- La collezione Cagnola, I dipinti dal XIII al XIX secolo*, [a cura di] Miklós BOSKOVITS e Giorgio FOSSALUZZA, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 1998.
- Marginalia su Buffalmacco e sulla pittura aretina del primo Trecento, *Arte cristiana*, N. S. 86, 1998, 165–176.
- I pittori dell'oratorio di Santa Caterina, in *Oratorio di Santa Caterina: osservazioni storico-critiche in occasioni del restauro*, [a cura di] Maurizio DE VITA, Firenze, G. Pagnini, 1998, 47–50.
- Giotto? O solo un „parente”? Una discussione [fra Giorgio Bonsanti e Miklós Boskovits], in *Giotto and the world of early Italian art: an anthology of literature*, [ed. by] Andrew LADIS, New York–London, Garland, 1998, 1, 361–362.
- Poscritto per Stefano de' Fedeli, *Arte cristiana*, N. S. 86, 1998, 343–352.
- Un dipinto poco noto della collezione Lanckoronski e il problema di Don Diamante, *Folia Historiae Artium*, 34, 1998, 159–172.
- Die Sammlung früher italienischer Tafelbilder, in *150. Jahre Lindenau-Museum Altenburg [diese Festschrift erscheint anlässlich des 150jährigen Bestehens des Lindenau-Museums und der damit verbundenen Ausstellung, 19. April bis 19. Juli 1998]*, Altenburg, 1998, 24–26.
- Il convento del „Beato Sante” e alcune osservazioni sulla pittura marchigiana del '300, in *Il santuario del B. Sante di Mobaroccio (PS), ciclo di conferenze sul territorio per il VI centenario della morte del Beato Sante, 1394* [a cura di] Giancarlo MANDOLINI, Roma, Edigraf Editoriale Grafica, 1998, 183–211.

- Le milieu du jeune Pisanello: quelques problèmes d'attribution, *Pisanello, Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel, les 26, 27 et 28 juin 1996*, Vol. 1, [établi par] Dominique CORDELLIER et Bernadette PY, Paris, La Documentation française, 1998, 83–120.
- Sassetta, Stefano di Giovanni detto il: San Francesco, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra tenuta a Urbino, 1998, [a cura di] Paolo DAL POGETTO, Milano, Electa, 1998, 294–295.
- Stefano de' Fedeli (attr. a): Presentazione di Gesù al Tempio, in *Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone, un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra tenuta a Pavia, 1998, [a cura di] Giani Carlo SCIOLLA, Milano, Skira, 1998, 108–111.
- Masdea, M. C.: Vicende storiche di un Trittico quattrocentesco del pistoiese, [commento a], *Arte Cristiana*, N. S. 87, 1999, 263–266.
- Pisanello e gli altri: un bilancio delle ricerche sulla pittura tra Lombardia e Veneto all'inizio del Quattrocento, *Arte cristiana*, N. S. 87, 1999, 331–346.
- Giubileo degli artisti: atti del Giubileo Internazionale degli Artisti, Roma, 17–18. febbraio 2000, Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa. [Dir. responsabile] Valerio VIGORELLI, [comitato di red.] Miklós BOSKOVITS [et al.], *Arte cristiana*, N. S. 88, 2000, 81–170.
- Dipinti italiani del XIV e XV secolo: la collezione Crespi nel Museo Diocesano di Milano*, [a cura di] Miklós BOSKOVITS con la collab. di Milvia BOLLATI, Ginevra, Skira, 2000.
- Giotto a Roma, *Arte cristiana*, N. S. 88, 2000, 171–180.
- Giotto. *Bilancio di sessant'anni di studi e ricerche*, [a cura di] Angelo TARTUFERI, Firenze, Giunti, 2000, 74–94, 124–126, 138–143, 157–159, 166–169, 182–197, 208–211.
- La storia di Giuseppe e dei suoi fratelli nel Battistero di Firenze, *Arte cristiana*, N. S. 88, 2000, 329–340.
- Pasquinucci, Simona – Deimling, Barbara: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, Sec. 4, Vol. 8. *Tradition and Innovation in Florentine Trecento Painting: Giovanni Bonsi and Tommaso del Mazza*, [a cura di] Miklós BOSKOVITS, Florence, Giunti, 2000.
- Il Maestro della Croce del Refettorio di Santa Maria Novella: un parente più probabile di Giotto?, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 44, 2000 [2001], 64–78.
- Un saluto a Gian Alberto Dell'Acqua, in *Arte lombarda del secondo millennio, saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua*, [a cura di] Francesca FLORES D'ARCAIS, Mariolina OLIVARI, Luisa TOGNOLI BARDIN, Milano, F. Motta, 2000, 323–325.
- Un epitaffio figurato per Federico Zeri, *Gazette des Beaux-Arts*, 135, 2000, 77–82.
- Sul Maestro dei Crocifissi Francescani e Cimabue, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, in catalogo dell'esposizione in Bologna, [a cura di] Massimo MEDICA, Venezia, Marsilio, 2000, 186, 192–200, 271–278.
- Giotto di Bondone, in *Dizionario biografico degli italiani*, 55, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2000, 401–423.
- Visti da vicino: appunti da un'ispezione dei mosaici del Battistero fiorentino, *Arte cristiana*, N. S. 89, 2001, 177–194.
- Offner, Richard: *A critical and historical corpus of Florentine painting – Bernardo Daddi and his circle*, Sec. 3, Vol. 5, Florence, Giunti, 2001. A new edition with additional notes and bibliography by Miklós BOSKOVITS, assisted by Ada LABRIOLA and Martina INGENDAAY RODIO.
- Domenico di Bartolo o Matteo di Giovanni? Un'attribuzione difficile, in *Opere e giorni: studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel* [a cura di] Klaus BERGDOLT e Giorgio BONSAI, Venezia, Marsilio, 2001, 299–306.
- Emlékezés egy európai híró tudósra. Vayer Lajos pályaképe, *Új Művészet*, 12, 2001, 11. sz., 34–35.
- Il Maestro della Croce del Refettorio di Santa Maria Novella: un parente più probabile di Giotto? *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 44, 2000 (2001), 64–78.
- Assisi e la pittura romana del secondo Duecento, *Il cantiere pittorico della basilica superiore di San Francesco in Assisi*, [a cura di] Giuseppe BASILE, P. Pasquale MAGRO, Assisi, 2001, Casa editrice francescana, 2001, 147–189.
- Bernhard Degenhart – in memoriam, *Lettere italiane*, 2001, 1. sz., 102–105.
- Lajos Vayer – in memoriam, *Arte cristiana*, N. S. 89, 2001, 400.
- Nell'officina di Federico Zeri, in *Venti modi di essere Zeri*, [a cura di] Mina GREGORI, Atti del convegno (Firenze, 1999), Torino, Allemandi, 2001, 19–27.
- Per Bicci di Lorenzo disegnatore, in *Aux quatre vents, a festschrift for Bert W. Meijer* [edited by], Anton W. A. BOSCHLOO, Edward GRASMAN, Gert Jan VAN DER SMAN, with the assistance of Oscar TEN HOUTEN, Florence, Centro Di [2002], 19–23.
- Ancora sul Maestro del 1419, *Arte cristiana*, N. S. 90, 2002, 332–340.
- Il Beato Angelico e Benozzo Gozzoli: problemi ancora aperti, in *Benozzo Gozzoli: allievo a Roma, maestro in Umbria* [a cura di] Bruno TOSCANO e Giovanna CAPITELLI, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2002, 41–55.
- La bottega del Beato Angelico tra Firenze e Roma e la formazione di Benozzo Gozzoli, in *Benozzo Gozzoli: allievo a Roma, maestro in Umbria*, [a cura di] Bruno TOSCANO e Giovanna CAPITELLI, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2002, 133–141.
- Florentine mosaics and panel paintings: problems of chronology, *Studies in the History of Art*, 61, 2002, 486–498.
- Appunti sugli inizi di Masaccio e sulla pittura fiorentina del suo tempo, in *Masaccio e le origini del Rinascimento*, [a cura di] Luciano BELLOSI, San Giovanni Valdarno, 2002, 53–75, 158–171, 186–189, 194–197.

- Francesca PASUT: *A critical and historical corpus of Florentine painting – Ornamental painting in Italy (1250 – 1310) an illustrated index*, Florence, Giunti, 2003, [ed. by] Miklós BOSKOVITS.
- Dipinti 1. Dal Duecento a Giovanni da Milano*, [a cura di] Miklós BOSKOVITS e Angelo TARTUFERI (Cataloghi della Galleria dell'Accademia di Firenze), Firenze, Giunti, 2003.
- Ancora su Stefano fiorentino (e su qualche fatto pittorico di Firenze verso la metà del Trecento), *Arte Cristiana*, N. S. 91, 2003, 173–180.
- Italian paintings of the fifteenth century: the collections of the National Gallery of Art, systematic catalogue* by Miklós BOSKOVITS–David Alan BROWN, New York [etc.], Oxford Univ. Press, 2003.
- Un nome per il maestro del Trittico Horne, *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 27, 2003 (2004), 57–70.
- Una mostra su Botticelli e Filippino, *Arte cristiana*, N. S. 92, 2004, 409–420.
- Per Giovanni, „dipintore di Portogallo”, in *Arte collezionismo conservazione: scritti in onore di Marco Chiarini*, [a cura di] Miles L. CHAPPELL, Mario DI GIAMPAOLO, Serena PADOVANI, Firenze, Giunti, 2004, 155–159.
- Studi recenti sulla pittura italiana in Russia: il nuovo catalogo del Museo Puškin, [collaboratori] Andrei BLIZNUKOV, Rodolfo MAFFEIS, *Arte cristiana*, N. S. 92, 2004, 111–122.
- „Il mappamondo volubile”: *bibliografia degli scritti di Alessandro Parronchi* [a cura di] Eleonora BASSI, con un saggio di Miklós BOSKOVITS, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2004.
- Da Bernardo Daddi al Beato Angelico a Botticelli, dipinti fiorentini del Lindenau-Museum di Altenburg*, catalogo della Mostra tenuta a Firenze, [a cura di] Miklós BOSKOVITS con l'assistenza di Daniela PARENTI, Firenze, Giunti, 2005.
- Ancora sulla Madonna del Carmine in Santa Maria Maggiore a Firenze, in *Medioevo*, [a cura di] Arturo Carlo QUINTAVALLE, (I convegni di Parma, 5), Milano, 2005, 302–312.
- Viatico per una monacazione, „*Tout le temps du veneour est sanz oyseuseté: mélanges offerts à Yves Christe pour son 65ème anniversaire par ses amis, ses collègues, ses élèves*, [édités par] Christine HEDIGER, Turnhout, Brepols, 2005, 19–24.
- Preghiere dipinte (recensione del volume di Schmidt, Victor M.: *Painted Piety*, Firenze, 2005), *Arte cristiana*, N. S. 94, 2006, 81–88.
- Officina pisana: il XIII secolo, [colla collaborazione di] Ada LABRIOLA, Valentino PACE, Angelo TARTUFERI, *Arte cristiana*, N. S. 94, 2006, 161–209.
- Da Duccio a Simone Martini, in *Medioevo*, [a cura di] Arturo Carlo QUINTAVALLE (I convegni di Parma, 8), Milano, 2007, 565–582.
- The mosaics of the Baptistery of Florence* (A critical and historical corpus of Florentine painting, Sec. 1, Vol. 2) Florence, Giunti, 2007.
- Wilhelm von Bode als Kunstkennner, in [Hg.] Stefan WEPPELMAN: *Zeremoniell und Raum in der frühen italienischen Malerei*, Petersberg, Imhof Verlag, 2007, 14–26.
- Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg*, catalogo dell'esposizione, Santa Maria della Scala, Siena, [a cura di] Miklós BOSKOVITS, con la collab. di Johannes TRIPPS, Siena, Protagon Editori, 2008,
- Guido da Siena: Adorazione dei Magi, Fuga in Egitto, Flagellazione, in *Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg*, catalogo dell'esposizione, Santa Maria della Scala, Siena, [a cura di] Miklós BOSKOVITS, con la collab. di Johannes TRIPPS, Siena, Protagon Editori, 2008, 13–25.
- Lippo Memmi: San Giovanni Battista, Due Santi Vallombrosani, in *Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg*, catalogo dell'esposizione, Santa Maria della Scala, Siena, [a cura di] Miklós BOSKOVITS, con la collab. di Johannes TRIPPS, Siena, Protagon Editori, 2008, 26–37.
- Due tavole poco note del primo Trecento fiorentino, *Arte cristiana*, N. S. 96, 2008, 295–306.
- A proposito del soffitto della Cappella Palatina di Palermo, *Arte cristiana*, N. S. 96, 2008, 401–412.
- Beato Angelico: Ultima cena, Andrea del Castagno: Doppio ritratto, in *Firenze e gli antichi Paesi Bassi, 1430–1530*, catalogo della mostra tenuta a Firenze, 2008, [a cura di] Bert W. MEIJER, Serena PADOVANI, Livorno, Sillabe, 2008, 109–110, 116–119.
- Giotto (bottega di): Due apostoli, Stefano di Ricco di Lapo (attr. a): I Santi Giovanni Battista e Paolo, in *L'eredità di Giotto. Arte a Firenze, 1340–1375*, catalogo della mostra tenuta a Firenze, 2008, [a cura di] Angelo TARTUFERI, Firenze, 2008, 96–97, 124–125.
- Pittura lombarda di secondo Quattrocento: qualche aggiunta e commento, *Arte cristiana*, N. S. 97, 2009, 351–364.
- Due dipinti molto insoliti dell'Angelico, in *Beato Angelico: L'alba del Rinascimento*, catalogo della mostra tenuta a Roma, 2009, [a cura di] Alessandro ZUCCARI, Giovanni MORELLO, Gerardo DE SIMONE, Milano, Skira, 2009, 103–107.
- The Alana Collection, Newark, Delaware, USA*, [ed. by] Miklós BOSKOVITS, Firenze, Polistampa, 1, 2009.
- Paolo Veneziano: riflessioni sul percorso (parte I), *Arte cristiana*, N. F. 97, 2009, 81–90.
- Paolo Veneziano: riflessioni sul percorso (parte II), *Arte cristiana*, N. F. 97, 2009, 161–170.
- Lippo Memmi: Sant'Agostino, in *La Collezione Salini. Dipinti, sculture eoreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, [a cura di] Luciano BELLOSI, Firenze, Centro Di, 2009, 143–151.
- Dipinti 2. Il Tardo Trecento: dalla tradizione oragnesca agli esordi del Gotico Internazionale*, [a cura di] Miklós BOSKOVITS e Daniela PARENTI (Cataloghi della Galleria dell'Accademia di Firenze), Firenze, Giunti, 2010.
- Pittura su tavola a Roma nel XII secolo: problemi aperti, *Arte cristiana*, N. S. 98, 2010, 5–20.

- Sulle tracce di un grande pittore toscano di metà Duecento, *Arte cristiana*, N. S. 98, 2010, 241–252.
- A fragment of a 14th-century Venetian crucifix in Hungary, *Bonum ut pulchrum: essays in art history in honour of Ernő Marosi on his seventieth birthday*, [ed. by] Lívia VARGA [et al.], Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2010, 213–218.
- Considerazioni sulla Maestà del Museo Puškin, in *Agli albori della pittura fiorentina. La Maestà del Museo Puškin di Mosca*, catalogo della mostra tenuta a Firenze 2011–2012, [a cura di] Angelo TARTUFERI, Firenze–Milano, Giunti, 2011, 41–55.
- Il Crocifisso di Giotto della Chiesa di Ognissanti: riflessioni dopo il restauro, in *L'officina di Giotto. Il restauro della Croce di Ognissanti*, [a cura di] Marco CIATTI, Firenze, Edifir, 2010 (Problemi di conservazione e restauro 28), 47–62.
- Maestà monumentali su tavola tra XIII e XIV secolo: funzione e posizione nello spazio sacro, *Arte cristiana*, N. S. 99, 2011, 13–30.
- Una tavoletta senese del 1326 e alcune proposte per Guido Cinatti, *Arte cristiana*, N. S. 99, 2011, 415–422.

Lírai-szubjektív lesz, amit mondani fogok. Ötvennyolc éve lesz az ősszel, hogy itt, ebben a teremben átvettem a Pázmány Péter Tudományegyetem bölcsészdoktori oklevelét. Álmomban sem gondoltam arra, hogy valamikor megint itt fogok állni, méghozzá ilyen megtisztelő alkalommal. De úgy érzem, az érdem voltaképp nem is az enyém, hanem azé a tudományos etikai hagyományé, amely a múltat összeköti a jelennel. Ezt a szellemet érezhettem már a szülői házban, ezt adták Nagykanizsán a piaristák, ezt kaptam Budapesten az Eötvös Collegiumban és az egyetemen is elsősorban mesteremtől, Hekler Antaltól.

Az elmúlt tíz-tizenöt évben többször számot kellett adnom arról, hogy mit is csináltam. Nekem szegezték a kérdést is, hogy miért. Ezeken elgondolkodva egyre gyakrabban jutott eszembe Szent Ágoston himnuszának kezdő és záró sora, amely – emlékezetem szerint Babits Mihály fordításában – így szól: „Mind, akik békére vágytok, nézzétek az igazságot.” Rájöttem azonban, hogy a sor második felére rosszul emlékeztem. Úgy járt a fejemben, hogy „mind, akik békére vágytok, *keressétek* az igazságot”. A nagy ókeresztény filozófusnak az örök, abszolút igazságra vonatkozó gondolata mintegy a földi realitás szintjére leszállítva élt bennem. A békét, amiről szó van benne, azt – úgy érzem – megértettem, sőt tapasztaltam, meg is éltem.

Be kell vallanom ugyanis, hogy szembekerülve problémákkal jóformán mindig a bíráló kritika, az ellentmondás szelleme volt nálam a kiindulópont. De a vitában ellenfelemet sosem tekintetem ellenségemnek. Valahogy megértettük, hogy közös a célunk, ugyanazt keressük: az igazságot. Márpedig az emberi békeesség nem mozdulatlan, tétlen nyugalom, hanem cselekvő emberek harmóniája kölcsönös megbecsülés és szeretet alapján. Így történhetett, hogy véleménykülönbségek, ellentétek igazi, emberi barátsághoz vezettek.

Épp ezért most hálás köszönetet mondok az Eötvös Loránd Tudományegyetemnek a megtisztelő kitüntetésért, mindenkinek, aki, akárcsak én, a múlt valósága után érdeklődik, azt keresi, ide s tova hat évtizedes fáradozásaim tanulságát a Szent Ágoston-i verssor parafrázisában foglalhatom össze: „Mind, akik békére vágytok, keressétek, nézzétek és írjátok az igazságot!” Köszönöm.

Bogyay Tamás díszdoktorrá avatásakor elhangzott beszéde
Budapest, 1990. június 19.

E számunk szerzői:

Havasi Krisztina**K. Lengyel** Zsolt**Kerny** Terézia**Mentényi** Klára**Szőke** Béla Miklós**Végh** János**Wehli** Tünde

Lírai-szubjektív lesz, amit mondani fogok. Ötvennyolc éve lesz az ősszel, hogy itt, ebben a teremben átvettem a Pázmány Péter Tudományegyetem bölcsészdoktori oklevelét. Álmomban sem gondoltam arra, hogy valamikor megint itt fogok állni, még hozzá ilyen megtisztelő alkalommal. De úgy érzem, az érdem voltaképp nem is az enyém, hanem azé a tudományos etikai hagyományé, amely a múltat összeköti a jelennel. Ezt a szellemet érezhettem már a szülői házban, ezt adták Nagykanizsán a piaristák, ezt kaptam Budapesten az Eötvös Collegiumban és az egyetemen is elsősorban mesteremtől, Hekler Antaltól.

Az elmúlt tíz-tizenöt évben többször számot kellett adnom arról, hogy mit is csináltam. Nekem szegezték a kérdést is, hogy miért. Ezeken elgondolkodva egyre gyakrabban jutott eszembe Szent Ágoston himnuszának kezdő és záró sora, amely – emlékezetem szerint Babits Mihály fordításában – így szól: „**Mind, akik békére vágytok, nézzétek az igazságot.**” Rájöttem azonban, hogy a sor második felére rosszul emlékeztem. Úgy járt a fejemben, hogy „**mind, akik békére vágytok, keressétek az igazságot**”. A nagy ókeresztény filozófusnak az örök, abszolút igazságra vonatkozó gondolata mintegy a földi realitás szintjére leszállítva élt bennem. A békét, amiről szó van benne, azt – úgy érzem – megértettem, sőt tapasztaltam, meg is éltem. Be kell vallanom ugyanis, hogy szembekerülve problémákkal jóformán mindig a bíráló kritika, az ellentmondás szelleme volt nálam a kiindulópont. De a vitában ellenfelemet sosem tekintettem ellenségemnek. Valahogy megértettük, hogy közös a célunk, ugyanazt keressük: az igazságot. Márpedig az emberi békesség nem mozdulatlan, tétlen nyugalom, hanem cselekvő emberek harmóniája kölcsönös megbecsülés és szeretet alapján. Így történhetett, hogy véleménykülönbségek, ellentétek igazi, emberi barátságához vezettek.

Épp ezért most hálás köszönetet mondok az Eötvös Loránd Tudományegyetemnek a megtisztelő kitüntetésért, mindenkinek, aki, akár csak én, a múlt valósága után érdeklődik, azt keresi, ide s tova hat évtizedes fáradozásaim tanulságát a Szent Ágoston-i verssor parafrázisában foglalhatom össze: „**Mind, akik békére vágytok, keressétek, nézzétek és irjátok az igazságot!**”
Köszönöm.

Bogyay Tamás
díszdoktorrá avatásakor elhangzott beszéde
Budapest, 1990. június 19.

Tudományos tanácsadók

Dávid Ferenc
Galavics Géza
Gellér Katalin
Marosi Ernő
Tímár Árpád
Végh János

Szerkesztőbizottság

András Edit
Andrási Gábor
Beke László
Havasi Krisztina
Kerny Terézia (főszerkesztő)
Pataki Gábor
Pócs Dániel
Sisa József

Eszámunk szerkesztője

Havasi Krisztina

Olvasószerkesztő

Schmal Alexandra

Képfeldolgozás

Makky György

Angol nyelvű összefoglalók

Szegedy-Maszák Zsuzsanna

*A borítón: Bogyay Tamás 1987 áprilisában Spoletóban, a Popoli delle steppe.
Unni, avari, ungari című nemzetközi konferencián (MTA BTK MI)*

A főszerkesztő elektronikus postacíme: **teresia@arthist.mta.hu**

HU ISSN 0133-1531

Kiadja az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet
és az Argumentum Kiadó Kft.

Felelős kiadó Sisa József mb. igazgató és Láng József

Lapterv: Schmal Károly

Tördelés: Hodosi Mária

Nyomta és kötötte az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme

A lap megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatja



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Argumentum

Előfizethető a Magyar Posta Zrt. Hírlap Üzletágánál (1089 Budapest, Orczy tér 1.),
valamint (könyvtárak részére) a Könyvtárellátó Nonprofit Kft.-nél (1134 Budapest, Váci út 19.).
Példányonként megvásárolható az Argumentum Kiadóban (1085 Budapest, Mária u. 46.).
Külföldön terjeszti a Batthyány Kultur-Press Kft. (H-1014 Budapest, Szentháromság tér 6.)
Előfizetési díj egy évre: 6000 Ft Ára példányonként 1500 Ft

Következő számaink témáiból:

Reprezentáció
Középkor és reneszánsz
Mozdulatművészet
A kritikai teóriák és a lokalitás

Tanulmányokat elektronikus úton várunk a következő címre:

teresia@arthist.mta.hu

A formai kívánalmak Intézetünk honlapján

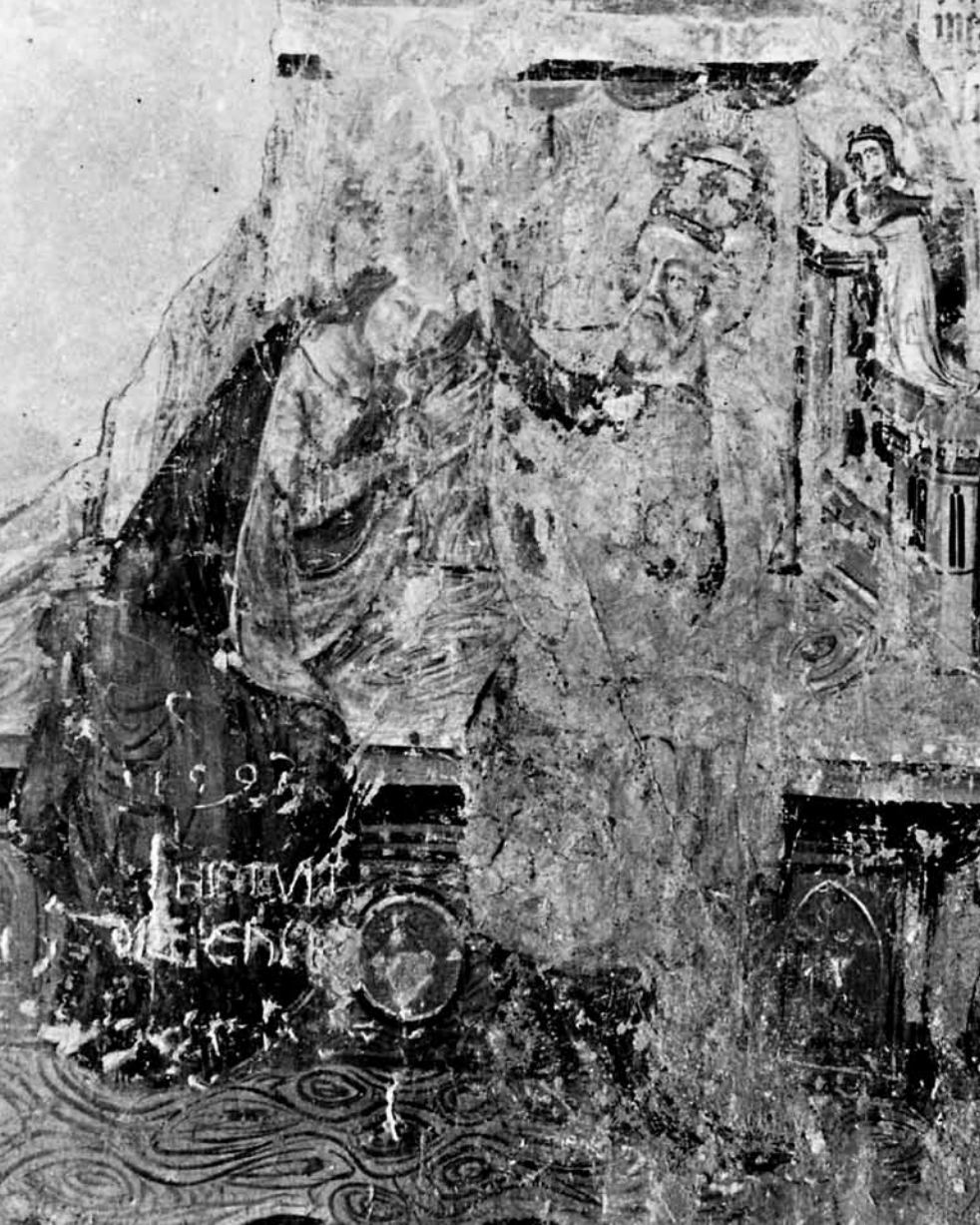
www.arthist.mta.hu olvashatók.

Szerzőinket kérjük, hogy a leadott tanulmányokhoz rövid magyar
és angol nyelvű bemutatkozást, valamint angol nyelvű összefoglalót
és kulcsszavakat szíveskedjenek mellékelni.

ars hungarica 2012

Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Művészettörténeti Intézet folyóirata
XXXVIII. évfolyam

3.

[illegible]

Bevezető

Bogyay Tamás pályaképe röviden.....	301
Kerny Terézia: Bogyay Tamás és az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének kapcsolata.....	304

Tanulmányok

K. Lengyel Zsolt: „Annyi bizonyos, hogy a tudósok nem rohamcsapat, de a jövőnek mégis ők dolgoznak.” Pillanat- és helyzetképek Bogyay Tamás életútjáról.....	308
Mentényi Klára: Bogyay Tamás kőszegi szülőháza	328
Wehli Tünde: Bogyay Tamás és Johannes Aquila	341
Szőke Béla Miklós: Bogyay Tamás és a Karoling-kori Mosaburg/Zalavár	358

In memoriam

In memoriam Boskovits Miklós, 1935–2011 (<i>Végh János</i>)	373
---	-----



Bogyay Tamás 1987 áprilisában Spoletóban
a „Popoli delle steppe. Unni, avari, ungari” című nemzetközi konferencián (MTA BTK MI)

Bogyay Tamás pályaképe röviden

1909. április 9-én (téves anyakönyvi bejegyzés szerint április 8-án) született Kőszegen. Édesapja, Bogyay Lajos, az Osztrák–Magyar Monarchia hadseregének huszár főhadnagya, a kőszegi katonai alreáliskola tanára. Édesanyja, Pauler Katalin, Pauler Gyula történész lánya. Testvérei Bogyay Attila és Bogyay Piroska. A család 1914-ben Kőszegről Nagykanizsára költözött.
- Bogyay Tamás 1915–1919 között Nagykanizsán járt elemi iskolába, majd ugyanott 1919–1927 között a piarista gimnáziumba.
- 1927–1931-ben a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészkarának hallgatója volt magyar-francia, illetve olasz szakokon. Később olasz helyett művészettörténetet hallgatott Hekler Antal tanszékén.
- 1931–1932-ben az Eötvös Collegium bentlakó tagja. Tanárai többek között Hekler Antal, Farkas Gyula, Moravcsik Gyula, Horváth János, Eckhardt Sándor, Pauler Gyula voltak.
1932. április 30-án magyar-francia szakos tanári oklevelet szerzett.
- 1932-ben írta Hekler Antalhoz A művész a korai középkorban című doktori értekezését, amelyet 1932. október 29-én summa cum laude védett meg.
- 1933–1935 között díjtalan gyakornok volt az egyetem Művészettörténeti és Klasszika Archaeológiai Tanszékén Hekler Antal mellett.
- 1932/1933. tanév második felében ösztöndíjas volt a Berlini Collegium Hungaricumban.
- 1933/1934. tanév első felében ösztöndíjjal kutatott a Római Magyar Történelmi Intézetben.
- 1935 júliusától 1939 végéig a Zala vármegyei királyi tanfelügyelői hivatalban dolgozott Zalaegerszegen, tanügyi fogalmazó gyakornokként.
- 1938-ban és 1939-ben Hekler Antal és Friedrich Gerke által szervezett dél-németországi és ausztriai tanulmányutakon vett részt.
1939. augusztus–szeptemberben a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium ösztöndíjával részt vett a perugiai nyári egyetemen (Università per stranieri), és hosszabb tanulmányutat tett Észak-Itáliában.
1940. január 15-től a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumban, a népiskolai, majd a szakoktatási ügyosztályon dolgozott.
- 1943 augusztusában a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium művészeti ügyosztályára került, ahol miniszteri titkárként a műemlékvédelem és a külföldi kiállítások referense lett.



Bogyay Tamás az 1960-as évek végén, 1970-es évek elején müncheni dolgozószobájában, a háttérben szülei, Bogyay Lajos és Pauler Katalin fényképével (MTA BTK MI)

1944 végén hivatalból beosztották a Szépművészeti Múzeum Szentgotthárdra szállított műkincseinek leltározására.

1945. március 30–31-én a magyarországi műkincsszállítmány hivatalos kísérőjeként hagyta el az országot. Neki köszönhető, hogy a magyarországi műkincsek a háború végén az amerikai hadsereghez, a müncheni Central Art Collecting Pointba kerültek. A háborút követő években Bogyay a magyar állam alkalmazottjaként maga is részt vett a Magyar Visszaszolgáltatási Bizottság munkájában. Feleségével haza szerettek volna térni, ez azonban kétszer – 1946-ban és 1947-ben – is megghiúsult; a fordulat éve után a magyarországi politikai helyzet miatt letettek erről. Ezekben az években a bajor (chiemgaui) Alpokban fekvő Staudach-Egerndachban Bogyai egy kegytárgyakat készítő műhelyben dolgozott szakmunkásként, majd munkanélküli lett.

Az 1940-es évek végétől bekapcsolódott a németországi és nemzetközi művészettörténeti kutatásba, intenzív kapcsolatokat ápolt külföldön dolgozó magyar és magyarországi kutatókkal is.

1952 januárjától 1974-es nyugdíjba vonulásáig a Szabad Európa Rádió szerkesztő munkatársa volt, Kőszegi Ákos álnéven tudósított.

Az 1962–1963-ban megalakult Münchener Magyar Intézet (MMI) / Ungarisches Institut München (UIM) vezetője 1968-ig, majd haláláig annak meghatározó munkatársa volt.

1985-ben az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport meghívására először volt módja ismét Magyarországra látogatni, ettől kezdve rendszeres résztvevője volt hazai tudományos konferenciáknak.

1989-től szakértőként bekapcsolódott a jáki bencés apátsági templom nyugati részének újrainduló kutatásába, rendszeresen látogatta a zalavári ásatásokat is, és magyarországi konferenciákon adott elő (Esztergom).

1990 júniusában az ELTE Bölcsészettudományi Karának díszdoktorává avatták.

1992 őszi szemeszterében az ELTE Művészettörténeti Tanszékén a középkori magyar művészet témakörében „Az Árpád-kori magyar művészet problémái” címmel tartott előadásokat.

1994 február 8-án hunyt el Münchenben.



Bogyay Tamás a jáki templom nyugati kapuja előtti ideiglenes állványon, 1990. szeptember 7-én
(Mezey Alice felvétele)

FONTOSABB FORRÁSOK ÉS ÍRÁSOK BOGYAY TAMÁS PÁLYÁJÁRÓL¹

Források

- BOGYAY, Thomas von: Zentralstelle für ausländisches Bildungswesen in Göttingen. (Ösfogalmazvány, gépirat), München, 1952. július 19. Gépirat, Ungarisches Institut, Regensburg. Bibliothek, Sondersammlungen: Nachlaß Thomas von Bogay 13: Korrespondenz, alte Reihe, W–Z.
- BOGYAY Tamás: Magyar Nemzeti Bizottság Irodájának. (Ösfogalmazvány, gépirat), München, 1952. február 5. Ungarisches Institut, Regensburg. Bibliothek, Sondersammlungen: Nachlaß Thomas von Bogay 11: Korrespondenz, alte Reihe, K–P.
- BOGYAY, Thomas von: Ein subjektiver Bericht über meinen bisherigen Lebensweg. (Gépirat, 1978/1979 körül) Ungarisches Institut, Regensburg. Bibliothek, Sondersammlungen: Nachlaß Thomas von Bogay, Biobibliographische Schriften-sammlung.
- Dem Sonnenschein, dem Regen mit gleichem Mut entgegen [1989]. Marlene FARKAS im Gespräch mit Thomas von Bogay, *Ungarn Jahrbuch*, 17(1989), 1–7.
- Televíziós interjú Bogay Tamással [1988]. Beszélgetőtárs MAROSI Ernő, szerkesztő ÉZSIÁS Anikó, rendező SZAKÁLY István, riporter SZÉNÁSI Sándor. Sajtó alá rendezte LACZKÓ Ibolya, *Ars Hungarica*, 2(1994), 259–276.
- BOGYAY Tamás: Bogay Tamás életrajzi adatai. Gépirat, München 1991/1992 körül. Ungarisches Institut, Regensburg. Bibliothek, Sondersammlungen: Nachlaß Thomas von Bogay, Biobibliographische Schriftensammlung.

Szakirodalom

- ADRIÁNYI Gábor: Bogay Tamás és a Münchener Magyar Intézet, *Magyar Egyháztörténeti Évkönyv*, 2(1996), 15–20.
- K. LENGYEL Zsolt: Bogay Tamás (1909–1994), *Hungarológiai Értesítő*, 13(1994), 312–315.
- K. LENGYEL Zsolt: Umwege eines Gelehrtenlebens. Aus Biographie Thomas von Bogays (1909–1994), *Ungarn-Jahrbuch*, 27(2004), 81–111.
- K. LENGYEL Zsolt: Bogay Tamás magyarságtudományi tevékenysége az emigrációban, *Ars Hungarica*, 1(2007), 118–172.
- KOVÁCS Éva: Bogay Tamás halálára. (1909. IV. 8–1994. II. 8.), *Ars Hungarica*, 22(1994), 207–210.
- MAROSI Ernő: Ják és Esztergom, Bogay Tamás művészettörténeti munkásságának két sarokpontja, *Magyar Egyháztörténeti Évkönyv*, 2(1996), 27–30.
- PROKOPP Mária: Bogay Tamás XIV. századi művészettörténeti kutatásai, *Magyar Egyháztörténeti Évkönyv*, 2(1996), 21–26.
- SZÁNTÓ Konrád: Bogay Tamás egyháztörténeti munkássága. (A 80 éves kutató ünnepi köszöntése), *Magyar Egyháztörténeti Vázlatok*, 2(1990), 7–15.
- SZÁNTÓ Konrád: Bogay Tamás, a modern történetírás halhatatlan alakja, *Magyar Egyháztörténeti Évkönyv*, 2(1996), 9–14.
- WEHLI Tünde: In memoriam Bogay Tamás (1909–1994), *Művészettörténeti Értesítő*, XLIII(1994), 3–4. sz., 275–281.

Összeállította: Havasi Krisztina

¹ E helyütt csupán az elmúlt közel két évtized Bogay Tamásról szóló legfontosabb írásait és forrásait idézzük a további tájékozódáshoz, mivel az utóbbi években több olyan, Bogay munkásságával foglalkozó tanulmány is született – lásd egyebek mellett K. Lengyel Zsolt írásait –, amelyek részletesen, a teljesség igényével közlik a Bogayval kapcsolatos szakirodalmat, illetve Bogay Tamás bibliográfiáját is. Az UIM-ben őrzött források tanulmányozásához nyújtott segítségért köszönet K. Lengyel Zsoltnak és Busa Krisztinának.

A folyóiratunk jelen és soron következő számában megjelenő írások a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat és az MTA Művészettörténeti Kutatóintézete által 2009. december 14-én rendezett konferencián – Emlékezés Bogay Tamás (Köszeg, 1909. április 9. – München, 1994. február 8.) születésének 100. évfordulója tiszteletére – elhangzott előadásokat, valamint a témához és a magyarországi középkorkutatáshoz kapcsolódó újabb eredményeket mutatják be. A tanulmányok és recenziók eredendően egy kötet részét képezték, azonban végül két folyóiratszám formájában jelenhetnek meg. Az írások 2012 tavaszán lezárt állapotokat tükröznek.

Kerny Terézia

Bogyay Tamás és az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport / Kutatóintézet kapcsolata¹

Bogyay Tamás, mint ezt hatalmas levelezése és kollégáink meleg hangú elbeszélései, nekrológjai bizonyítják, mindvégig fönntartotta kapcsolatát a Művészettörténeti Kutató Csoport, majd Kutatóintézet munkatársaival az emigrációban.

Kovács Éva (1932–1998) már az 1960-as évek közepétől, Marosi Ernő, Tóth Melinda, Wehli Tünde pedig a hetvenes évektől kezdve, egyre rendszeresebbé váló müncheni tartózkodásaik alkalmával sohasem mulasztották el őt fölkeresni. Különlenyomatokkal, az idehaza eléggé bajosan megszerezhető friss szakirodalommal távoztak tőle. Kimerítő eszmecserét folytattak vele, amelynek során mindig megosztotta velük új kutatási megfigyeléseit, eredményeit a magyar Szent Koronáról, az Árpád-kori kőfaragványokról, Jákról, Johannes Aquiláról vagy az esztergomi Szent Adalbert-székesegyház nyugati díszkapujáról, a Porta Speciosáról – egy szóval a középkori magyar művészet kardinális jelentőségű emlékeiről és problémáiról. Bogyay Tamás abszolút szellemi mércét jelentett számukra, a Marosi Ernő, majd Galavics Géza vezette I. Régi Magyar Művészeti Osztály pedig tudatosan és következetesen folytatta tovább az általa megkezdett kutatásokat. Előfordult, hogy a címmel is kifejezték ezt az azonosulást. Például Wehli Tünde *13. századi magyarországi ívmező domborművek* című tanulmánya egyértelműen Bogyaynak a katolikus egyháztörténetek egyesülete 1936-ban alapított kiadványában, a *Regnumban* közölt *Isten Báránya. Adatok az Árpád-kori templomkapuk ívmező díszítésének ikonográfiájához* írására utal. Wehli Tünde publikációja a Művészettörténeti Kutató Csoport és székesfehérvári István Király Múzeum közös kiadványában, az *Árpád-kori kőfaragványok* című katalógusban jelent meg, melynek előzéklapjára a következő ajánlás került: „Bogyay Tamásnak érdekes kiállítás helyett sajnos csak írásos tökörképét ajánlja szeretettel Tóth Melinda.” Ezek a rejtett, eldugott utalások nem kis bátorságot és kiállást jelentettek azokban az években.

Magam 1985. október 3-án láttam először Bogyayt, amikor a Kutató Csoport meghívására, több évtizedes távollét után végre engedélyezték hazautazását. A *középkori magyarországi művészet néhány művészetszociológiai problémája* című előadását a Johannes Aquila-kérdéskörnek szentelte, amely az 1950-es évektől kezdve foglalkoztatta. A tanácssterem, ezt talán mondanom sem kell, zsúfolásig megtelt. Valamennyi kollégám ott volt, s eljött csaknem az összes medievista, hiszen mindenki kíváncsi volt az élő legendára. Kitűnő előadása után Marosi Ernő, a Kutató Csoport igazgatóhelyettese végigvezette az akkor még a budai Prímási Palotában (Úri utca 62.) működő intézményben, s ha jól emlékszem, a pecsétmásolat-gyűjteményben hosszabban elidőzött, ahol

Kerny Terézia, MTA BTK Művészettörténeti Intézet, tudományos munkatárs. Kutatási területe: középkori és barokk ikonográfia, tudománytörténet, műemléki topográfia. E-mail: teresia@arthist.mta.hu

Terézia Kerny, research fellow at the Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences; fields of research: medieval and Baroque iconography, history of scholarship, topographical survey of historic monuments. E-mail: teresia@arthist.mta.hu

¹ Elhangzott a Bogyay Tamás születésének századik évfordulója tiszteletére rendezett emlékülésen.

Bodor Imre megmutatta neki a kollekció érdekesebb darabjait. Előadása, amely a mai napig megkerülhetetlen alapmű a téma kutatói számára, egy évvel később megjelent az *Ars Hungaricában*.

Ezt követően többször is hazalátogatott, s amikor csak tehette, fölkereste az Intézetet. 1988-ban Ézsiás Anikó szerkesztésében, Szakály István rendezésében dokumentumfilmet forgattak róla a Magyar Televízióban. Az egyik kérdező Marosi Ernő volt.

Az 1980-as évek közepén kezdődtek a középkori magyarországi művészet egyik kulcsemlékének, a jáki apátsági templomnak a régészeti, művészettörténeti, konzerválási és restaurálási munkálatai. A művészettörténeti kutatásokba bekapcsolódott az Országos Műemlékvédelmi Hivatallal kötött megállapodás értelmében a Kutató Csoport frissen érkezett kollégája, Szentesi Edit. Tőle tudom, mennyi segítséget kaptak a templom addig egyetlen monográfusának számító Bogay Tamástól az ásatások, fölmérések során felmerülő kérdések tisztázásában. 1999-ben a kutatásokat összegző tanulmánykötetet a szerzők az ő emlékének ajánlották.

Bogay Tamás örömdetesen megszaporodott látogatásainak 1994-ben bekövetkezett halála vetett véget. Hagyatékának egy részét a Kutatóintézet kapta meg, az ügyintézéssel Wehli Tündét bízták meg. Máig tisztázatlan körülmények között azonban az anyag jelentős része eltűnt az út során. A szerencsésen megérkezett maradék a könyvtárba került.

Wehli Tünde írta meg Bogay nekrológiát, s állította össze első bibliográfiáját is a *Művészet-történeti Értesítőben*. Az *Ars Hungaricában* Kovács Éva méltatta életművét. Ugyanebben a számban jelent meg az 1988-as televíziós interjú szövege is. Két évvel később, a *Magyar Egyháztörténeti Évkönyv* 1996-os emlékszámban *Ják és Esztergom, Bogay Tamás művészettörténeti munkásságának két sarokpontja* címmel Marosi Ernőírt róla tudománytörténeti összefoglalást.

Időközben a Müncheni Magyar Intézet Irattárában maradt hagyatékat K. Lengyel Zsolt, a Müncheni Magyar Intézet igazgatója, a *Studia Hungarica* és az *Ungarn-Jahrbuch* kiadója és főszerkesztője kutatta, majd az *Ars Hungaricában* közölt átfogó tudománytörténeti összefoglalást bőséges jegyzetapparátussal Bogay Tamásnak az emigrációban kifejtett magyarságtudományi munkásságáról, s egészítette ki irodalomjegyzékét a kéziratban maradt művekkel, a különböző eldugott, nehezen hozzáférhető helyen közölt írásaival, recenzióival. A Münchenben őrzött fényképeket és levelezést 2008-tól az Intézet fiatal kutatói ösztöndíjasa, Havasi Krisztina kezdte feldolgozni részben ösztöndíjak, részben egy 2009-ben kötött intézményi megállapodás keretében.

Bogay Tamás és az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet kapcsolata tehát mindvégig töretlen volt. A diskurzus mind az emigráció éveiben, mind a rendszerváltás után folyamatosan működött, s igen termékenynek bizonyult. Úgy tűnik végre, hogy hagyatéknak sorsa is rendeződni látszik, melynek teljes jegyzékét talán hamarosan kézbe vehetjük. Levelezéséből is izgalmas információk várhatók. Egy gondosan megjegyzetelt tanulmánykötet megjelentetése is fontos lenne, mert nem elavult, ásatag művek, hanem eredeti gondolatokat, s máig érvényes megállapításokat tartalmazó írások újraközléséről lenne szó. Az emlékülés a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat és az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet korábbi közös, nagy érdeklődésre számot tartó tudománytörténeti rendezvényeinek sorába illeszkedett. Magas színvonalú előadásainak² közlése szintén e nemes tradíció része.

² Emlékülés Bogay Tamás (Kőszeg, 1909. április 9. – München, 1994. február 8.) születésének századik évfordulója tiszteletére. A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat és az MTA Művészettörténeti Kutatóintézete által rendezett konferencián, 2009. december 14-én elhangzott előadások: K. Lengyel Zsolt (Ungarisches Institut / Magyar Intézet, Regensburg): Bogay Tamás emlékezete és hagyatéka; Marosi Ernő (MTA MKI): Bogay Tamás középkor-koncepciója; Wehli Tünde (MTA MKI): Bogay Tamás és Johannes Aquila; Havasi Krisztina (MTA MKI): Árpád-kori építészeti emlékek kutatása az 1930–1940-es években: Bogay Tamás (1909–1994) és Csemegi József (1909–1963) munkássága levelezésük tükrében; Szőke Béla Miklós (MTA Régészeti Intézet): Bogay Tamás és Zalavár; Szilárdy Zoltán: Magyar ruhás Szent Márton; Filmvetítés: Portréfilm Bogay Tamásról (rendezte Ézsiás Anikó, MTV, 1988).

Terézia Kerny

The relationship between Thomas von Bogyay and the Research Team / Research Institute of Art History of the Hungarian Academy of Sciences

Delivered at a session organized in commemoration of the centenary anniversary of the birth of Thomas von Bogyay (Kőszeg, April 9th, 1909 – Munich, February 8th, 1994)

As is apparent on the basis of his extensive correspondence and the earnest necrologies and fond remembrances of my colleagues, Thomas von Bogyay always maintained his relationship with the Research Team, later the Research Institute of Art History.

Éva Kovács (1932–1998), who had the good fortune of traveling to Munich as early as the mid-1960s, never failed to pay Bogyay a call, nor did Ernő Marosi, Melinda Tóth, or Tünde Wehli, who in the 1970s began taking increasingly frequent trips to the capital city of Bavaria. They brought back offprints and recently published works of secondary literature, which at the time were hard to come by in Hungary. They engaged in an exhaustive exchange of ideas, during which Bogyay always shared his newest observations and findings regarding the Hungarian holy crown, stone masonry of the Arpadian Age, Ják, Johannes Aquila or the Porta Speciosa, the western portal of the Cathedral of Saint Adalbert in Esztergom. In other words, they spoke on the topics and issues that are the cardinal points of medieval Hungarian art. For them, Thomas von Bogyay set the intellectual standard. The I. Department of Old Hungarian Art, lead first by Ernő Marosi and later by Géza Galavics, continued, quite deliberately and consistently, to pursue areas of research he had initiated. At times they expressed this identification with his work through their choices of titles. An essay entitled *13. századi magyarországi ívmező domborművek* [Tympaum Reliefs in the Art of 13th Century Hungary] by Tünde Wehli clearly refers to the study entitled *Isten Báránya. Adatok az Árpád-kori templomkapuk ívmező díszítésének ikonográfiájához* [The Holy Lamb. Data on the Iconography of Tympaum Decorations in Church Portals of the Arpadian Age], which was published in *Regnum*, a publication of the association of Catholic Church historians, which was established in 1936. Tünde Wehli's publication appeared in the catalogue jointly published by the Research Team for Art History and the King Saint Stephen Museum, entitled *Árpád-kori kőfaragványok* [Stone Carvings from the Arpadian Age]. The following dedication was printed on its endpaper: "Instead of an interesting exhibition, I, Melinda Tóth, fondly offer Thomas von Bogyay only a textual mirror image." At the time it took a considerable amount of courage to make such references, even if they were concealed.

I myself met Bogyay for the first time on October 3rd, 1985, when at an invitation of the Research Team he was allowed to return to Hungary after having lived abroad for decades. His lecture, entitled *A középkori magyarországi művészet néhány művészetszociológiai problémája* [Some Sociological Questions on the Art of Medieval Hungary], was dedicated to the subject of Johannes Aquila, a topic that had engaged him since the 1950s. Needless to say, the lecture hall was packed. All of my colleagues were there, but medieval scholars from other fields also attended, as everyone was eager to see Bogyay, who was something of a living legend. Following his engaging lecture, he was accompanied by Ernő Marosi, the assistant director of the Research Team, to see the institute housed at the time in the Primatial Palace (Úri Street 62), and if my memory serves me correctly, he spent a considerable amount of time in the Collection of Seals, where Imre Bodor showed him the more notable artefacts. His presentation was published the following year in *Ars Hungarica*, and to this day it remains an indispensable work for scholars of this subject.

Bogyay returned to Hungary several times after this, and whenever possible he always paid a visit to the Institute. In 1988, with Anikó Ézsiás as editor and István Szakály as director, the Hungarian State Television made a documentary film about him. One of the interviewers was Ernő Marosi.

In the mid-1980s archaeological, art historical, conservation and restoration work was begun on one of the key works of medieval Hungarian architecture, the Abbey of Ják. As agreed with the National Office for the Protection of Historic Monuments, Edit Szentesi, then a newly employed colleague of the Research Team and currently my office mate, joined the art historical research. I learned from her of the considerable assistance Thomas von Bogyay gave when questions concerning the excavations arose, for he was at the time the sole scholar to write a monograph on the history of the church. The volume of essays summarizing the research, which was published in 1999, was dedicated to his memory.

Bogyay's increasingly frequent visits were brought to an end by his death in 1994. A portion of his bequest was received by the Research Institute, and Tünde Wehli was appointed as its caretaker. Due to circumstances still unexplained, a significant portion of the material disappeared in the process of being transported. The portion which arrived safely was incorporated into the Library's collection.

Tünde Wehli wrote Bogyay's obituary and compiled the first bibliography of his work in the journal *Művészettörténeti Értesítő*. In *Ars Hungarica* Éva Kovács (1932–1998) praised his oeuvre. The text of the 1988 television interview was published in the same issue. Two years later Ernő Marosi wrote an essay on his place in the history of art history entitled *Ják és Esztergom, Bogyay Tamás művészettörténeti munkásságának két sarokpontja* [Ják and Esztergom, two Cornerstones of Thomas von Bogyay's Art Historical Scholarship]. It was published in the 1996 commemorative issue of *Magyar Egyháztörténeti Évkönyv*.

In the meantime the part of the bequest that remained in the Archives of the Hungarian Institute in Munich was studied by Zsolt K. Lengyel, the institute's director and publisher and editor of the journals *Studia Hungarica* and *Ungarn-Jahrbuch*. He published a broad survey in *Ars Hungarica* on the scholarship Bogyay had pursued on Hungarian culture as an émigré, accompanied by voluminous notes. He also supplemented the existing bibliography with works that remained in hand-written form, as well as essays and reviews that were hard to come by. In 2008 Krisztina Havasi began research as the recipient of a fellowship for young scholars at the Institute on the photographs and correspondences kept in Munich, work she continued in 2009 within the framework of an agreement reached by the two institutes.

The relationship between Thomas von Bogyay and the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences was therefore never broken. They kept up an animated and provocative exchange, both during the years Bogyay spent in emigration and following the regime change. The future fate of the bequest will be settled and hopefully we will soon receive a complete inventory. No doubt we will come across exciting things in his correspondence as well. It would be crucial to publish a conscientiously noted collection of essays, as this would represent a reprinting of essays which are far from outdated or obsolete, but rather contain original ideas and conclusions that remain relevant to this day.

The commemorative symposium is heir to a series of events on the history of scholarship organized by the Association of Hungarian Art Historians and Archaeologists and the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences. The publication of Bogyay's lectures is also part of this noble tradition.

Keywords: Thomas von Bogyay, Research Institute of History of Art of Hungarian Academy of Sciences

K. Lengyel Zsolt

„Annyi bizonyos, a tudósok nem rohamcsapat, de a jövőnek mégis ők dolgoznak”

Pillanat- és helyzetképek Bogyay Tamás életútjáról

Bogyay Tamás szívesen levelezett, öregkorában készséggel adott interjúkat pályafutásáról, személyes gyűjteményeiben pedig gazdag fényképanyagot hagyott hátra. A következő oldalakon e három forráscsoportból merített, egymáshoz illesztett – olvasandó és nézendő – dokumentumok az eddig közzétett tanulmányok¹ nyomán válogatott szempontok szerint világítják meg élettrajzát. A nyomtatott és gépiratos önéletrajzi megnyilatkozások az élő beszéd őszinteségével, a levelek az élethelyzeteket hitelesítő erejükkel hozzák közelebb a fotókon személyes és szakmai viszonylataiban megjelenő embert és tudóst. A fényképek a Müncheni Magyar Intézet regensburgi székhelyén kutatható hagyatékának iratai és az intézet egyéb, Bogyayval kapcsolatos különgyűjteményi tételei² mellett itt jelennek meg először.³

1. A családtól a tudományig

Bogyay Tamást 1932-ben avatták a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem bölcsészdoktorává.⁴ Ötvennyolc évvel később ugyanott, az Eötvös Loránd Tudományegyetem aulájában vette át díszdoktori oklevelét.⁵ „Álmomban sem

Dr. habil. K. Lengyel Zsolt, történész; 1982 óta a – 2009-ben Regensburgba költözött – Müncheni Magyar Intézet munkatársa, 2002 óta igazgatója. Az Ungarn-Jahrbuch és a Studia Hungarica főszerkesztője. 2003-ig a müncheni Ludwig-Maximilians-Universität oktatója, 2010 óta a Regensburgi Egyetem hungarológiai képzésének vezetője. Főbb kutatási témái: transzszilvanizmus, neoabszolutizmus, magyar kapcsolattörténetek, hungarológia tudománytörténete.
E-mail: Lengyel@ungarisches-institut.de

Dr. habil. Zsolt K. Lengyel, historian. Since 1982 research member of the Ungarisches Institut München (moved to Regensburg in 2009), as of 2002 director of the institute. Editor-in-chief of Ungarn-Jahrbuch and Studia Hungarica. Until 2003: instructor at the Ludwig-Maximilians-Universität in Munich. Since 2010 director of Hungarology Studies at the University in Regensburg. Fields of research: Transylvaniam, neo-absolutism, histories of Hungarian relations, the history of Hungarology.
E-mail: Lengyel@ungarisches-institut.de

¹ K. LENGYEL (2004); K. LENGYEL (2006); K. LENGYEL (2007); K. LENGYEL (2011).

² RÖVIDÍTÉSEK: BhMü = Müncheni Magyar Intézet, Regensburg. Könyvtár, Különgyűjtemények: Bogyay Tamás hagyatéka; MMI Kt = Müncheni Magyar Intézet, Regensburg. Könyvtár, Különgyűjtemények.

³ E fényképek jelentős hányada egy jóval terjedelmesebb állag részeként Bogyay Tamás Münchenben élő lánya, Pießkalla, született Bogyay Emese, és unokája, Michael Pießkalla előzékenysége folytán került a családi gyűjteményből letétként a Bogyay-hagyatékba. Az intézet ezért éppúgy köszönettel tartozik, mint Entz Géza Antalnak az Entz Géza hagyatékában található két levél rendelkezésre bocsátásáért. A fényképek és a szöveges források digitalizálását Busa Krisztina szakmai referens és Uhri Nóra gyakornok végezte a Magyar Intézetben. A képaláírások idézőjelbe tett részei a képek hátoldaláról származnak. A fotósok neve a legtöbb esetben ismeretlen.

⁴ K. LENGYEL (2007), 118.

⁵ Forgatókönyv Bogyay Tamás és William J. McGuire honoris causa doktorrá avatásán. BhMü 182: Biographisches, Schriften über/mit Bogyay.

gondoltam arra, hogy valamikor megint itt fogok állni, még hozzá ilyen megtisztelő alkalommal”, kezdte rövid, de velős köszöntő beszédét (1. kép). Aki személyesen ismerték, tudták, hogy nem szokott pózolni. Ezt 1990. június 19-én sem tette, amikor a kitüntetés okát nem magában kereste. Kijelentette: az „érdem voltaképp nem is az enyém, hanem azé a tudományos etikai hagyományé, amely a múltat összeköti a jelenel”. A kutató, elemzett és közvetített múlt mellett a sajátjára is gondolt: „Ezt a szellemet érezhettem már a szülői házban, ezt adták Nagykanizsán a piaristák, ezt kaptam Budapesten az Eötvös Collegiumban és az egyetemen is elsősorban mesteremtől, Hekler Antaltól.”⁶ Öregkorában az Eötvös Collegiumot olyan szellemi otthonként emlegette, amelyben „kiprovokálták az emberből, hogy foglaljon állást, és mondjon ellent”. Ez a pályakezdetét felidéző, 80. születésnapjára készült interjú így folytatódik: „Bizonyos tabuk mindig vannak, amiket nem fektetnek le, minden embernek van egy bizonyos öncenzúrája, de azt akkor nem fölülről követelték meg, hanem mindenkinek éppen a világnézezte diktálta. Hihetetlen pluralizmus uralkodott ezen a téren. Én piarista gimnáziumba jártam Nagykanizsán, az osztály harmadrésze zsidó volt, volt pár református, pár evangélikus, a többi katolikus, de a tanáraink sohasem akartak senkit megtéríteni.”⁷ Ezt a türelmet tapasztalta egyetemi tanulmányai éveiben is, ugyanis a gimnázium és az Eötvös Collegium kö-



1. kép. Díszdoktori ünnepélyén. Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1990. június 19. BhMü, 19: Materialsammlung, Fotos (IV), 4



2. kép. Bogay Tamás a badacsonyi szülői házban (?), 1930-as évek eleje. BhMü, Leihgabe Pießkalla

zött „semmiféle törést” nem érzett. Itt is, ott is „megtanítottak kritikuson gondolkodni minket” – utalt egy másik késői nyilvános beszélgetésében munkamódszerének alapjára.⁸ Eötvös collegistaként művészettörténet főszakon írta 1932-ben megjelent doktori értekezését a művész kora középkori társadalmi helyéről.⁹ Elkészítése során egy életre szóló tanulással gazdagodott (2. kép).

Az 1980-as évek második felétől megjelent interjúinak egyikében így vall erről: „A témához Horváth Jánostól kaptam az indítást. Ő vetette fel a kérdést, hogy milyen lehetett a középkorban költőnek lenni. Ebből kiindulva merült fel bennem a kérdés: mit jelenthetett a középkorban művésznek lenni? Akkoriban ez teljesen új és szokatlan gondolat volt. A német tudományosságban ugyan jelentkezett már a szociológiai szemléletmód, de inkább csak az irodalomtörténetben. Hekler nem volt elragadtatva, de elfogadta a témát. A dolgozatban azután név említése nélkül ellentmondtam egyik kedvelt tételének. Erre felszólított, hogy írjam ki a nevét,¹⁰ cáfoljam meg,

⁶ Bogay Tamás beszéde budapesti díszdoktorrá avatásán. Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest, 1990. június 19. Cím nélküli ösfoglalmazvány. Eredeti gépirat. BhMü 182: Biographisches, Schriften über/mit Bogay.

⁷ Interjú Bogay Tamással 80. születésnapján. Az interjút készítette Kovács Ágnes [München, 1989], *Szivárvány*, 10(1990)/30, 118–127, itt 119.

⁸ BOGYAY-interjú, 260.

⁹ BOGYAY (1932).

¹⁰ Hekler Antal neve elő is fordul, de csak lap alján, bibliográfiai hivatkozásokban: BOGYAY (1932), 6, 4–6, 11, 15. jegyzet; 23, 40. jegyzet.



3. kép. „Badacsony. Bogyay Lajos és Bogyay Lajosné. 1942. X. 8.”
BhMü, Leihgabe Pießkalla



4. kép. „1931. szept. Badacsony. Balról: Tamás, Papa, Ákos bácsi, Mama, Piroska. Ákos bácsi felvétele”. BhMü, Leihgabe Pießkalla

mert a doktorátuson már nem mint tanár és tanítvány, hanem mint egyenrangú felek állunk egymással szemben. Ezért még ma is nagyon hálás vagyok neki. Sok baráthoz és egy nagyon fontos tanulsághoz jutottam így: azokkal lehet a legjobb viszonyt kialakítani, akikkel nem egyezik a véleményünk. Ezt nevezhetjük termékeny ellentmondásnak.”¹¹

Bogyay önéletrajzi beszámolóiban rendszerint megemlékezett családi háttéréről is. Apja, nagymádi és várbogyai Bogyay Lajos az osztrák-magyar hadseregben huszártisztként szolgált.¹² Az ő ágán „jóformán mindenki katona volt.”¹³ A Balaton-felvidéki szőlőkultúra ápolásában és fejlesztésében jeleskedő Bogyay-ösök¹⁴ kö-



5. kép. „Budapest 1931. június”. Ákos bácsival. BhMü, Leihgabe Pießkalla

zött akadt egy nevesebb hivatalnok is, az a Bogyay Lajos, aki a Bach-korszakban, 1849–1861 között Zala megyefőnöke volt.¹⁵ Anyja, Pauler Katalin révén a magyar tudományosság három jeles képviselőjét tudhatta felmenő és kortárs rokonának: Pauler Tivadar jogtudóst, minisztert, országgyűlési képviselőt (1816–1886) – dédapját –, Pauler Gyula történészt, országos főlevéltárnokot, miniszteri tanácsost (1841–1903) – nagyapját –, valamint Pauler Ákos filozófus egyetemi tanárt (1876–1933) – nagybátyját¹⁶ (3–5. kép).

¹¹ ALMÁSI (1987), 69.

¹² A művészettörténészek szellemi köztársaságának professzora [München, 1993. június 22.], in GYÖRFFY (1998), 237.

¹³ BOGYAY-interjú, 272.

¹⁴ Lásd: <http://regi.hajomagazin.hu/77badacsony.html>; http://wiki.strandkonyvtar.hu/index.php?title=Bogyay_Lajos (mindkettő 2012. március 6.).

¹⁵ Foki Ibolya: Zalalövő története 1850–1914. Lásd http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/telepulesek_ertekei/Zalalovo/pages/007_Zalalovo_tortenete_1850-1914.htm (2012. március 6.).

¹⁶ K. LENGYEL (2005), 487.

A díszdoktori beszédében említett szülői házat Pauler Tivadar építtette.¹⁷ Ide költözött a család, miután Tamás Nagykanizsán leérettségizett. Bogyay emlékeiben Pauler Gyula „badacsonyi háza” volt családja második otthona, amelyben a születése előtt elhunyt nagyapja, Pauler Gyula, „az emlékével, illetve a környezettel” hatott; „az ő könyveinek a jó része még ott volt, és Pauler Ákos filozófiai könyvtárának jó része is odakerült”.¹⁸ (4–5. kép)

A müncheni *Ungarn-Jahrbuch* szerkesztősége 1989-ben interjút készített vele, amely kérésére a következő főcímmel jelent meg: „Dem Sonnenschein, dem Regen, mit gleichem Mut entgegen.”¹⁹ Ezzel a jelszóval válaszolt a beszélgetés alaphangját kifejező kérdésre: minek köszönheti az évtizedeken át töretlen, és 80. születésnapján túl sem lankadó munkakedvét? Annak, hogy fiatalkorában a katonatiszti és a tudósi alka-



7. kép. „Jún. 29. d. u. 4 ó. Lencse 12.5
Exp. 1/100”. Piroskával a „Sólyom”
vagy a „Zsivány” fedélzetén, 1930-as évek.
BhMü, Leihgabe Pießkalla



6. kép. „1937. március 12.”
Bogyay Tamás családja „Sólyom” vitorlásán.
BhMü, Leihgabe Pießkalla

tot egyaránt jellemző bizakodó fegyelmezettség és kitartó pontosság magatartásmintáival szembe-sült a szülői házban. És ez, kettős társadalmi eredetének összehangzó hatása, örök eszmei útravalóval látta el. Ehhez Balaton-parti otthonában hozzájárult az a körülmény is, hogy szenvedélyes vitorlázók voltak (6–7. kép). „Engem például Édesanyám tanított meg vitorlázni. Amikor aztán volt saját hajónk, ebben naplót vezettünk, és én ezt a mottót választottam: »Napsütésben, esőben, mindig bátran előre«.”²⁰ Ez tulajdonképpen egész életemre érvényes. Tudományos munkáimra is.”²¹

A képeken látható nagybácsi, Pauler Ákos akaratlanul is kulcsszerepet játszott abban, hogy disszertációjával a tudományművelés erkölcséből is vizsgálhatott (4–5. kép). Fennebb azt olvashattuk egyik interjújában, hogy tanára nyílt vitára ösztökölte. Egy másik beszélgetésben Ákos bácsival kerekedik le e felszólítás története: „Akkoriban volt neki [Hekler Antal-

¹⁷ A művészettörténészek szellemi köztársaságának professzora, in GYÖRFFY (1998), 237. Ez a ház, amelyet a családi emlékezet szerint az 1970–1980-as években lebontottak, nem azonos a Balaton környéki műemlékek szakirodalmában (ENTZ–GERŐ [1958], 92.) és a turisztikai ismertetőkben (<http://www.badacsony.hu/andere-sehenswurdigkeiten.html>; <http://kirandulas.cikkpress.com/badacsonyi-hegy>, mindkettő 2012. március 6.) rendszerint előforduló, 18. század végén épült badacsonytomaji Bogyay–Malatinszky-kúriával. Az utóbbihoz építészmemóriái közelítésben lásd MEDGYESI Gréta: A hely és a rétegek viszonyának értelmezése, *Debreceni Műszaki Közlemények*, 6(2011)/2, lásd http://www.eng.unideb.hu/userdir/dmk/docs/20112/11_2_04.pdf (2012. március 27.).

¹⁸ BOGYAY-interjú, 272.

¹⁹ „Dem Sonnenschein, dem Regen, mit gleichem Mut entgegen”. Marlene Farkas im Gespräch mit Thomas von Bogyay (München, im Oktober 1989), *Ungarn-Jahrbuch*, 17(1989), 1–7.

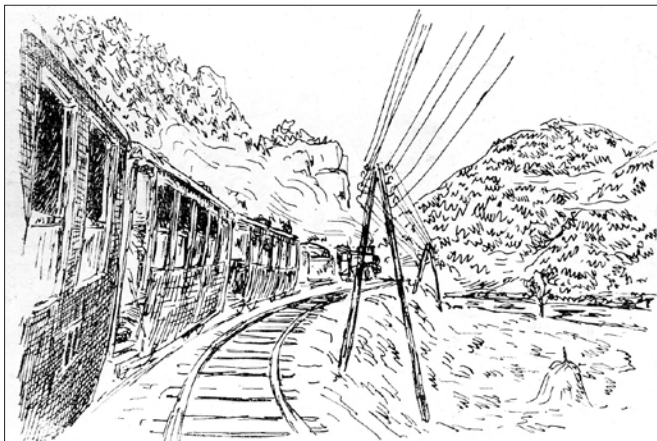
²⁰ Ma is bántó mulasztásom, hogy annak idején, az interjú szerkesztésekor, nem kértem el Bogyay Tamástól a jelmondat eredeti, magyar nyelvű változatát – amely a müncheni családban sem hagyományozódott át. Intézetünkben készült még egy fordítás, amely Busa Krisztina leleménye: „Napsütés vagy zivatar, bátran előre, nem zavar.”

²¹ Lásd a 19. jegyzetben *i. m.*, 1.

nak – K. L. Zs.] egy kollégiuma, a »Művészet és világnézet«, szellemtörténeti jelleggel. Azt tanulmányozta, hogyan tükröződik a művészeknek a világnézete a románkori francia plasztikában. Remekül beszélt franciául. Ugyanakkor volt Pauler Ákosnak egy pszichológiai kollégiuma, »A lelki élet egysége«. És én a disszertációmban oda lyukadtam ki, hogy a korai 11. századi román plasztikák sokszor mennyire hasonlítanak a modern expresszionista alkotásokhoz. Hogy az egyik egy fejlődésnek az elején, a másik a végén áll tehát. Hivatkoztam a Pauler-kollégiumra,²² ahol szó volt például az elme-

betegek rajzairól, meg ilyenekről, hogy azok mennyire expresszionisták. Hekler rögtön észrevette a Pauler-hatást, s hogy az ő kollégiumára nem hivatkoztam, akkor azt mondta nekem – négy szem között voltunk, letegezett –, írd ki a nevemet, cáfolj meg.²³ A doktorátusodnál nem mint tanár és tanítvány, hanem mint egyenrangú felek állunk egymással szemben.²⁴

A fiatal Bogay Paulerék értelmiségi hagyományát követte és alakította a maga képére. Családjában, az volt az elv, hogy senkit sem kényszerítettek semmiféle pályára. Mindenki maga döntse el, és az biztos, hogy az anyai ágnak a szellemi légköre volt az erősebb. Soha semmi kedvem nem volt arra gondolni, hogy katona legyek.²⁵ Annál inkább csábította a bölcsészpálya. Erről a vonalomról is beszámolt az itt idézett beszélgetésben, amelyet a Magyar Televízió a Szent István-emlékülés alkalmából 1988. augusztus 16-án sugárzott; szerkesztett szövegét e folyóirat a halálát bejelentő számban adta közre 1994-ben.²⁶ Művészettörténész beszélgetőtársa, Marosi Ernő szóba hozta a történelemhez és a művészethez fűződő viszonyát, előrebocsátva, hogy nem tekinti őt csak művészettörténésznek. »Énnekem az az érzésem – válaszolt Bogay –, hogy a történeti érdeklődésem még régebből való, azt lehet mondani, hogy szinte gyerekkori örökség. Sőt volt idő, amikor például rendkívül érdekelt az archeológia, még gyermek kori játékaiban is, tehát én bennem ez már megvolt, már gimnazista koromban is, a történeti érdeklődés. De a művészeti, az talán onnan jöhetett, hogy ügyesen rajzoltam és megnyertem valami gyerekrajzpályázatot, és akkor fölmerült az a gondolat, hogy festő legyek. De én tudtam, hogy festő nem leszek [...]. Tehát hiába rajzolok jól, hiá-



8. kép. Bogay Tamás rajza a Mura völgyéről.
Megjelent: BOGAY (1924), 49.



9. kép. Frohnleiten látképe, Bogay Tamás rajza.
Megjelent: BOGAY (1924), 50.

²² BOGAY (1932), 51, 119. jegyzet szerint Pauler Ákos egyetemi előadását az 1931/1932. II. félévben tartotta.

²³ A disszertáció nyomtatott változata nem tartalmaz tételes Hekler-cáfolatot, vö. BOGAY (1932). Azt, hogy áttételes cáfolat rejlett-e benne, külön kellene megvizsgálni.

²⁴ A művészettörténészek szellemi köztársaságának professzora, in GYÖRFFY (1998), 240.

²⁵ BOGAY-interjú, 273.

²⁶ Uo., 259.

ba tanulom meg a mesterséget, nem nekem való pálya, és éppen azért soha komolyan nem gondoltam arra, hogy képzőművészetre menjek.”²⁷

Az említett gyerekrajzpályázat vélhetően azonos azzal a diákturista irodalmi pályázattal, amelyen a Magyar Turista Egyesület kitüntette első, 1924-ben nyomtatásban megjelent írását.²⁸ Négy rajzot tartalmazott, amelyekből itt kettő látható (8–9. kép). A cikk végén megnevezett szerző, „Bogyay Tamás, a nagykanizsai kegyesrendi főgimnázium V. o. növendéke” egy ausztriai kirándulás élményeit foglalta össze nyiladozó értelemmel, a történelmi Magyarország összeomlásának keserű élményét feldolgozva: „Itt vagyunk 21 magyar fiú távol hazánktól, egyedül, messze idegenben. Mi képviseljük itt a legyőzött, megalázott magyarságot, melyre megvetéssel s lekicsinyléssel tekint az egész külföld. Miránk vár az a feladat, hogy megmutassuk elnyomóinknak, hogy milyen igazán a magyar. Nekünk kell bebizonyítanunk, hogy nem vagyunk gyönge, műveletlen, barbár törzs, hanem nagykulturájú, életerős nép, mely hivatva van arra, hogy előkelő helyet foglaljon el az európai népek között.”²⁹ Tizenöt éves volt, de már megértette kora magyar kultúrpolitikájának célkitűzését.³⁰ A Graz környéki kimerítő hegymászás hangulatát megörökítő utolsó mondatának érzélgősségéből leendő hivatásának eszmei körvonalai bontakoznak ki: „Lehatnyatlik a sok gyermekfej, a lelkük pedig az álmok szárnyán elszáll messze napkeletre, hol könnyes szemű anyák várják fiaikat, kik messze idegenbe mentek tanulni, tapasztalni s a magyar névnek becsületet szerezni.”³¹



10. kép. „1942. júl. Tamás”.
BhMű, Leihgabe Pießkalla

Alább látni fogjuk, hogy Bogyay Tamás húsz évvel később nem csupán néhány napra indult idegenbe. Addig hazai környezetben ápolta a magyar hírnevet. E feladat számára a történelmi múlt, mindenekelőtt a Dunántúl és a Balaton-vidék középkori művészeti hagyatékának feltárását, elemzését és a szélesebb nyilvánosságnak való bemutatását jelentette. Minderre voltaképpen magántudósként törekedett, miközben kenyerét 1935-től a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium kötelékében, a zalaegerszegi tanfelügyelőségen tanügyi fogalmazóként, 1940-től a háború végéig a budapesti minisztérium hivatalnokaként kereste (10. kép).³² Korai munkáinak legismeretebbjét a jáki apátsági templomról és Szent Jakab-kápolnáról közölte 1944-ben, jellemző módon egyaránt művészettörténeti összefoglalóként és a két templom megtekintése során használható vezetőként.³³ Egyik jegyzetéből kiderül, hogy minisztériumi irodájából rendszerint a budapesti műegyetem Középkori Építészeti Tanszékének kézikönyvtárába, valamint fénykép- és rajzgyűjteményébe húzódott vissza, hogy összegyűjtse anyagát (11. kép).³⁴ Akkoriban számos, hajdani valóságukban kevésbé vagy egyáltalán nem látható, főként egyházi műemlékre is felhívta a művelt olvasóközön-

²⁷ Uo., 261.

²⁸ BOGYAY (1924), 49, csillagos jegyzet.

²⁹ BOGYAY (1924), 52.

³⁰ Vö. UJVÁRY Gábor: *A harmincharmadik nemzedék. Politika, kultúra és történettudomány a „neobarokk társadalomban”*, Budapest, Ráció, 2010.

³¹ BOGYAY (1924), 53. Kiemelés K. L. Zs.

³² K. LENGYEL (2005), 486–490.

³³ BOGYAY (1944). Azonos című folytatásos közlése *Dunántúli Szemle*, 10(1943), 21–30, 95–113, 205–221, 302–314; 11(1944), 55–63, 182–191.

³⁴ BOGYAY (1944), 103.

ség figyelmét.³⁵ A M. Kir. Balatoni Intézőbizottság egyik 1941. évi tavaszi előadóest-jét e témakörben tartotta. A korabeli sajtóközlemény egyebek mellett hírül adta erről az eseményről: „Bogyay Tamás dr., tanügyi előadó mélyreható tanulmányában foglalkozott a Balaton elpusztult műemlékeivel, főleg templomaival, amelyek bizonyítják, hogy a tizenegyedik században, tehát közvetlenül a honfoglalás után, már fejlett keresztény kultúra volt az országban. [...] Az elpusztult templomok romjait mutatta be ezután vetített képekben, kezdve a legrégibbel: a zalavári apátsággal [...]”. A színes, érdekes előadás



11. kép. A kutató magántudós talán legkedvesebb tevékenysége közben, valószínűleg az 1940-es évek első felében. BhMü, Leihgabe Pießkalla

során rámutatott arra, hogy az elpusztult műemlékekkel való foglalkozás a történelmi folytonosság kimutatása szempontjából éppen olyan fontos, mint művészettörténeti szempontból és hangsúlyozta a műemlékek megmentésének, védelmének jelentőségét, különös tekintettel arra a barbarizmusra, amely az úri-osztály részéről éppen úgy megnyilvánult – sajnos –, mint a tudatlan réteg oldaláról, a műemlékek széthordása és felhasználása révén.³⁶

Érdeemes felfigyelni az *úri-osztályra* tett utalásra. Bogyay nem az alsó társadalmi rétegekből származott. Mégsem azonosult a mulatós kora magyar társadalmának közép- és felső rétegeiben elterjedt attitűdjével. Iskoláiban elsajátított kritikai érzékével tudta, hogy a nemzet történeti tudata akkor egészséges, ha józan. E felfogását szemlélteti az alábbi levélrészlet 1943-ból, amely egyúttal finom adalék a Hekler Antal (1882–1940) és Gerevich Tibor (1882–1954) közötti, majd innen részben a tanítványok közé furakodó feszültségek természetrajzához: „Regnumba[n] elkövetek megint egy botrányos dolgot, legalább is azt hiszem, némelyek botrányozni fognak rajta s tán hazaárulást is emlegetnek, mert kisütöm azt, hogy a szárnyasoltárok (Kassa!!!, Lőcse & Co) nem a magyar művészet tősgyökere, sőt a régi magyar székesegyházak oltárainak is csak Divald papa [Divald Kornél (1872–1931) – K. L. Zs.] adott szárnyakat. Csapodi Csabának [1910–2004] szörnyen tetszik, csak egy jegyzetet tart igen erősnek, amelyben mellesleg egymás mellett közlök egy latin mondatot és mellette, hogy mit mondott annak alapján Gerevich. A Gerevich frázisban t. i. olyan van, aminek az eredetiben nyoma sincs. Így születnek nálunk a tudományos

³⁵ Néhány példa: BOGYAY Tamás: Elpusztult és átépített középkori templomok a Balaton vidékén (Adatok a Balatonvidék művészettörténetéhez), *Balatoni Szemle*, 2(1943), 13–14, 392–395; Uő: Elpusztult és átépített középkori templomok a Balaton vidékén. A karmacsai régi plébániatemplom, *Balatoni Szemle*, 2(1943)/15–16, 443–446; Uő: Elpusztult és átépített középkori templomok a Balaton vidékén. Badacsony egyházai a középkorban, *Balatoni Szemle*, 3(1944)/19, 508–510.

³⁶ (3. m.) [BOGYAY Tamás]: A keszthelyi Balatoni Múzeum és a Balaton elpusztult műemlékei, *Országjárás. Vendégforgalmi, nyaralási és utazási hetilap*, II. (VII.) (1941) 22, május 30., 5.

legendák, köztük szárnyasoltárok.”³⁷ Erre vonatkozó kritikájának éle csak akkor érzékelhető teljes mértékében, ha elolvassuk illető tanulmánya összegzésének lábjegyzetbe iktatott részét. E sorokban ugyanis a szárnyasoltárok területi elterjedését a német kapcsolatokkal magyarázta – de nem a korabeli hivatalos német tudományosság elvárásai szerint, ami a világháború kellős közepén a folyóirat és szerzőjének bátor szabadelvűségére vallott: „Aligha lehet tehát csak a török pusztítással magyarázni azt a tényt, hogy a szárnyasoltárok a színmagyar területnek csak szélein és kései példákkal szerepelnek, a központokból pedig még közvetett adatok sem maradtak róluk, viszont elterjedésük gócpontjai meglehetősen pontosan összeesnek azokkal a városi településekkel (Lőcse, Eperjes, Kassa, Nagyszeben, stb.), amelyeket még a legelfogultabb lokálpatriotizmus sem mer a középkori magyar népiség és művelődés fellegvéraiként beállítani. A magyaroknak úgy látszik idegen maradt és ezért nem kellett a németes oltárművészet.”³⁸

2. A bajor Alpoktól a Müncheni Magyar Intézetig

1944 novemberében a budapesti kormány kiűrtette a hatósági épületeket. Bogyayt mint a kultuszminisztérium művészeti osztályának miniszteri titkárát beosztották a nyugatra menekítendő műkincsszállítmány mellé, amelynek viszontagságos útja a bajorországi Chiemsee partjainál ért véget 1945 tavaszán. A háború utolsó napjait itt vészelte át feleségével együtt. A házaspár ezután néhány évig Staudach-Egerndach faluban, festői környezetben élt, de a létbizonytalanság fokozódó és mindegyre nyomasztó légkörében (12. kép).³⁹ Bogyay eleinte leg-



12. kép. A Bogyay-házaspár 1945–1951 között.
„Photo Steinhoff”. BhMü, Leihgabe Pießkalla



13. kép. Bogyay a bajor Alpokban. „1945–1951.
Photo Steinhoff”. BhMü, Leihgabe Pießkalla

³⁷ Bogyay–Entz Géza levelezés. Budapest, 1943. február 16. Entz Géza hagyatéka, Budapest. Magántulajdonban. Bogyay a „Kassa” utáni három felkiáltójelet kézírással toldotta be. A szóban forgó tanulmány: BOGYAY (1942/1943), 91–112. A „Gerevich frázis” nyomtatásban látszólag megszelídített kritikájához vö. uo. 95, 6. jegyzet. A Divald „elkes képzelete” révén (uo. 102) *megszárnyasodott* oltárok „elméletének legjobb támasza nem az érvek, hanem éppen a magyar önértetnek hízolgó beállítása volt” (uo. 103, 36. jegyzet).

³⁸ BOGYAY (1942/1943), 111, 64. jegyzet.

³⁹ K. LENGVEL (2004), 84–87.



14. kép. Bogay a bajor Alpokban
(1945–1951). „Photo Steinhoff”.
BhMü, Leihgabe Pießkalla



15. kép. „Lermoos, 1966. febr. 6.”
Emese lányával és síkötőjükkal.
BhMü, 19: Materialsammlung, Fotos (IV), 27.

szívesebben hazatért volna. 1946 és 1948 között kétszer megkísérelte, hogy feleségével együtt felszálljon a műkincsek egy részét Magyarországra szállító vonatra. Ebben azonban hivatali és gyakorlati okok mindkét alkalommal megakadályozták.⁴⁰

Az, aki a Balaton-felvidéken nőtt fel, a bajor hegvidéket talán túl zordnak érzi. Bogay megbarátkozott új természeti környezetével. Ebben bizonyára segítette a régi családi hajónaplóba jegyzett bölcsesség is: „Napsütés vagy zivatar, bátran előre, nem zavar.”⁴¹ Feleségével gyakran járta a természetet, kirándult a hegyekbe. Az egykori vitorlázó megkedvelte a téli sportokat.⁴² Idős korában is rendszeresen sielt (13–15. kép).

Bogay nem a végleges letelepedés szándékával érkezett Bajorországba. Így tudományos munkájának kellékeit, valamint személyes ingóságait alighanem akkor sem vitte volna magával, ha ez elutazásának zavaros körülményei közepette módjában állt volna. Magyarországi magánkönyvtárának és levelezésének azon darabjai, amelyek hagyatékában fennmaradtak, többségükben valószínűleg a háború után kerültek ki hozzá részben bátyja, Bogay Attila segítségével.⁴³ Örömmel tölthette el, hogy köztük voltak kötetek badacsonyi örökségéből is. Hiszen ha szóba került nagyapja, Pauler Gyula, szerény büszkeséggel említette meg: a „könyvei között nőttem fel”.⁴⁴ Ezekből csak néhányat sikerült ugyan kijuttatnia németországi emigrációjába, például a pannonhalmi rendtörtenet zalavári kötetét, ezt azonban még öregkorában is használta.⁴⁵ Az 1988-as budapesti televíziós

⁴⁰ Uő.

⁴¹ Lásd a 20. jegyzetben.

⁴² De a vitorlázást sem hagyta abba. Vö. Bogay–Deér József levelezés. München, 1954. július 11. és 1964. augusztus 26. BhMü 9: Korrespondenz, alte Reihe.

⁴³ Lásd a hagyatékban pl. a *Századok* 1944. évi 7–10. számát (benne BOGYAY Tamás: Tíz év középkori ásatásainak művészettörténeti eredményei, *Századok*, 78[1944], 488–509), amelyet a fedéllapjára ragasztott címke szerint Bogay Attila a „Budapest XII. Városmajor u. 27/a”-ból küldött öccsének Staudach-Egerndachba.

⁴⁴ ALMÁSI (1987), 69.

⁴⁵ BOGYAY-interjú, 273. Müncheneri hagyatékának könyvtári részében fennmaradt a pannonhalmi kötet is: *A pannonhalmi Szent-Benedek-Rend története*, szerk. ERDÉLYI László; I. ERDÉLYI László: *A Pannonhalmi Főapátság története*, Budapest, 1902; VII: FÜSSY Tamás: *A Zalavári Főapátság története*, Budapest, 1902.

interjúban megkérdezték tőle: „Van kire hagynia ezt a könyvet?” Válaszában megnevezte müncheni tudományos otthonát: „Igen, van: a Magyar Intézet, az Ungarisches Institut, aminek én voltam az első vezetője.”⁴⁶ A Münchener Magyar Intézetnek 1962. évi megalapításától 1968-ig igazgatója, azután haláláig elnökségi tagja volt.⁴⁷ „És ingyen csináltam. Értelmét láttam, szükség volt rám azért is, mert ismertem mind a római intézetet, illetve az akadémiát, mind a berlini intézetet.”⁴⁸ Bogyay 1933 nyarán és 1933/1934 telén ösztöndíjjal egy-egy szemesztert töltött a berlini Collegium Hungaricumban, illetve a római Magyar Történeti Intézetben.⁴⁹

A magyarságtudománnyal három évtizeddel később a bajor fővárosban került ismét szoros kapcsolatba. Nem ő kezdeményezte megalapítását, de ő adott programot a müncheni intézetnek, mégpedig abból a szemléletből, amellyel ő már a negyvenes évek végétől kereste és hamarosan megtalálta helyét új szellemi környezetében is anélkül, hogy az otthoniaktól elszakadt volna.⁵⁰

1948 áprilisában, a kapcsolat többéves szünete után, első bajorországi lakhelyéről levelet írt a szintén Hekler-tanítvány Entz Gézának (1913–1993), aki akkor még Erdélyben a Bolyai Tudományegyetem Művészettörténeti Tanszékének élén tevékenykedett.⁵¹ Bogyay adósnak érezte magát a kolozsvári címre küldött és oda meg is érkezett sorokkal: „Bokros teendőim közepette egy csomó más levéllel együtt a Tiéd is halasztódott, míg a mai posta meghozta megboldogult Balogh Ilonkának [1912–1947] Kolozsvár környéki kőfaragó műhely a 13. században című művedről szóló és az Ethnographia-Népéletben⁵² megjelent ismertetését. Ezzel a pohár betelt és mondhatnám nyálammal kicsordult, hogy ilyen szépen lehet dolgozni a mai világban.” Ugyanis ott, ahova 1945-ben a magyar múkincsszállítmány beosztott kísérőjeként érkezett, a háborús károkok következtében „majdnem lehetetlen könyvekhez hozzájutni”, miközben ő maga a „Magyar Visszaszolgáltatási Misszió” nélkülözhetetlen szakértőjeként – feleségével együtt – „olyan hivatalosan nyugatosi minőségben”⁵³ tartózkodik „még mindig kint”. Mindezen bizonytalansági tényezők ellenére „igyekszem bele nem nyugodni az élve eltemetetésbe és csinálni valamit” – folytatódik a tetterős bizakodásról tanúskodó levél. Írójának jó hangulatát döntően növelte a több határon túlról érkezett iromány: „Gondolhatod, hogy mint vén csatalovat a trombita szó, úgy vilányozott fel cikked ismertetése. Így gyorsan felapírtottam az épp esedékes tűzifamennyiséget, méla undorral elvettem a válaszlásra és megírásra váró egyéb levelek kísértését és neki ültem eme írásnak. Géza, ha van rá mód, [...] küldjél egy különnyomatot. Gyulafehérvár és Ják viszonya különösen izgat, hiszen erről jáki elkövetményemben nem egy helyen hullajtottam el ércáimat.” Végül közli, hogy jáki kismonográfiáját németül „modernizálni” szeretné, és hogy a Porta Speciosa témájában francia irányú szakmai kapcsolatokat keres.⁵⁴

Bogyay 1945 és 1951 között magyar múkincsszakértői és egyéb alkalmi munkáiért járó illetményből, aztán német munkanélküli segélyből élt.⁵⁵ Amint az idézett levélből kiolvasható, mégis eltökélte, hogy folytatja történettudósi tevékenységét, és kapcsolatban marad a leereszkedő vas-

⁴⁶ BOGYAY-interjú, 273. Végül könyv- és irathagyatékának java került ebbe az intézetbe, amely a hagyaték másik értékes részét Budapesten őrző akadémiai Művészettörténeti Intézettel szorosan együttműködik annak érdekében, hogy a 20. századi magyar tudománytörténet forrásainak e tárházából minél több dokumentum váljon a kutatás közkincsévé.

⁴⁷ VÖ. K. LENGUEL (2004), 95–102.

⁴⁸ A művészettörténészek szellemi köztársaságának professzora, in GYÖRFFY (1998), 249.

⁴⁹ K. LENGUEL (2007), 118–119.

⁵⁰ Uo., 119–125.

⁵¹ MAROSI Ernő: Entz Géza, 1937–1993, *Magyar Szemle*, 2(1993), 714–724.

⁵² ENTZ (1946); BALOGH (1947).

⁵³ VÖ. K. LENGUEL (2004), 85–86.

⁵⁴ Bogyay–Entz Géza levelezés. [Staudach]-Egerndach, 1948. április 13. Entz Géza hagyatéka, Budapest. Magántulajdonban. A levél túldoldala borítékként szolgált, rajta a kolozsvári postahivatal pecsétje olvasható.

⁵⁵ K. LENGUEL (2004), 84–87.



16. kép. A Müncheni Magyar Intézet első székhelyén (Rosenheimer Str. 141), 1960-as évek közepe. Megjelent: BOGYAY Tamás: A magyar tudomány és kultúra műhelye külföldön, *Magyarok* [Köln], 7(1965)/2, 1.

függönyön túl maradt pályatársaival. Ugyanakkor tudatosult benne, hogy a jövőben elsősorban külföldi környezetben, főleg német szakmai körök felé fordulva kell ápolnia a *magyar hírnevet*. Már korai emigrációs levelezése és írásai tükrözik azon igényét, hogy magyar tudósként nem magyar szakmai körökben is hallassa szavát. Az ötvenes évek elejétől rendszeresen szerepelt nyugati konferenciákon és folyóiratokban.⁵⁶ Így elégséges alkalma volt megbizonyosodni afelől, hogy az 1930-as években berlini és római ösztöndíjasként szerzett tapasztalatait a világháború utáni Németországban is értékesítheti.

Ezt a müncheni intézetben általában általánosan azáltal tette, hogy a politikamentes tudományosság-hoz hozzárendelte a nemzetközi, főleg német betájolás és a szakágazatok közötti együttműködés vezérelvét (16. kép).⁵⁷ Mivel az alapítók magyar emigránsok voltak, akik között nem csak tudományművelők akadtak, érthető, hogy a kezdetekben politikai szándékok is átszöttek célkitűzéseiket. „De én már a megnyitón hangsúlyoztam – emlékeztetett Bogyay évtizedekkel később –, hogy ez az intézet csak akkor lesz életképes, ha integrálni tudjuk a német tudományos életbe.”⁵⁸ Ehhez éppúgy szüksége volt az illető befogadó készségre, mint – saját térfélen – a betagolódási hajlamra. Ezért igazgatósága idején az integrációs program magyar eszmei támogatásáról is gondoskodnia kellett. Az intézet körüli emigráns szövetségeiben Deér József (1905–1972) volt a tudósi körben

⁵⁶ K. LENGYEL (2005), 490–497.

⁵⁷ K. LENGYEL (2004), 95–102.

⁵⁸ A művészettörténészek szellemi köztársaságának professzora, in GYÖRFFY (1998), 250.

legerősebb támasza.⁵⁹ Fél évvel az alakuló ülés után így számolt be a Bernben kutató és oktató középkortörténész professzornak az intézet teendőiről: „Gyakorlati célja és lehetősége egyelőre: 1. Német akadémikusokat és sajtóembereket tárgyilagos információkkal ellátni; 2. e célból kapcsolatot teremteni idekint élő magyar és nem magyar specialisták közt; 3. rendelkezésre állni minden kinti magyar tudósnek, diáknak, ha németországi anyagot stb. keres; 4. elősegíteni magyar tárgyú és érdekű tudományos publikációkat és részben publikálni is.”⁶⁰

Bogyay a maga határokön átnyúló kapcsolatrendszerét szerteágazóan terjedelmes levelezése mellett konferenciaszerepléseivel alakította ki, ápolta és bővítette. Számos publikációja nyugati tudományos ülésszakokra készített előadásaiból kerekedett ki.⁶¹ A meghívásoknak különösen szívesen tett eleget akkor, ha a konferencián Magyarországról kiutazó kollégával találkozhatott. Ő maga negyven éven át, 1985-ig nem látogathatott Magyarországra (17. kép).⁶²

Bogyay Tamás nemzetközi ismeretségi körének egyik érdekessége, hogy kiterjedt a délszláv térségre is. Élete végéig kutató kedves témáinak egyikében Johannes Aquila tűnik elő a késő 14. századi szlovén–magyar határvidéken. A stájerországi származású falfestő és építész Bántornyán (Turnišče, Szlovénia), Veleméren és Mártonhelyen (Martjanci, Szlovénia) hátrahagyott művei legkésőbb 1939-től foglalkoztatták.⁶³ 1948-ban, immár bajorországi falujában, több levelet váltott róluk a Pécsett élő Holub Józseffel (1885–1962).⁶⁴ Az egyikben kitért a bántornyai Bánfi-képek azonosítására: „A kérdéses festményt France Stelè [1886–1972], a ljubljainai egyetem művészettörténet professzora fedezte fel még régebben, műemlékvédői működése idején. Sajnos az akkori plébános magatartása következtében megőrizni nem sikerült, részben elpusztult, részben újra bevakolták, de szerencsére le lett fényképezve. Én a fényképek alapján azonosítottam már vagy 5 évvel ezelőtt az ábrázoltakat és Stelével megállapodtunk, hogy közös cikkben publikáljuk a képet is, amely a méretben legnagyobb ilyenfajta u. n. »fogadalmi kép« volt Szlovéniában, továbbá a megfejtést is. Ez utóbbi az én részem. A dolgozat a szlovén művészettörténeti társaság folyóiratában jelenne meg.”⁶⁵ Meg is jelent 1951-ben, szerzőtársa anyanyelvén.⁶⁶

E közös munka szellemiségéről és személyes szakmai fejlődésében megnyilvánuló hatásáról még abban az évben így számolt be Deér Józsefnek: „Nekem nagyon tetszik az az igazán objektív szellem, amellyel pl. a magyar vonatkozásokat kezeli, és amit a »nagy népeknél« sokszor hiába keresünk. Igaz, hogy melyik né-



17. kép. „Ravenna, Congresso d’Archeologia Christiana – Bogyay Tamás, Prof. Talbot-Rice, Mrs. Talbot-Rice, Kádár Zoltán”. BhMü, Leihgabe Pießkalla

⁵⁹ Vö. K. LENGYEL (2011), 241–244.

⁶⁰ Bogyay–Deér József levelezés. [München], 1963. június 13. BhMü 9: Korrespondenz, alte Reihe.

⁶¹ Válogatott bibliográfiai utalásokkal K. LENGYEL (2007), 120, 21. jegyzet.

⁶² K. LENGYEL (2007), 128–130.

⁶³ K. LENGYEL (2005), 502. Vö. pl. BOGYAY (1942/1943), 111, 64. jegyzet.

⁶⁴ Bogyay–Holub József levelezés (1948). BhMü 10: Korrespondenz, alte Reihe.

⁶⁵ Bogyay–Holub levelezés. [Staudach-Egerndach], 1948. szeptember 3. Uo.

⁶⁶ STELÉ–BOGYAY (1951).



18. kép. France Stelè (1886–1972).
Stelè–Bogyay. Ljubljana, 1956. március 31.
Képeslap, recto.
BhMü 12: Korrespondenz, alte Reihe



19. kép. Stelè–Bogyay. Ljubljana, 1956. március 31.
Képeslap, verso. BhMü 12: Korrespondenz, alte Reihe

met művészettörténész lett volna képes arra, hogy Nyugat-Magyarország elcsatolásakor emiatt megtanuljon magyarul? [...] Stelè a vendvidék elcsatolása után vette magának a fáradságot, és megtanult magyarul olvasni. Erre fel tartottam én is illőnek, hogy Zalavár miatt megtanuljak szlovénul és mondhatom, nem bántam meg. Szinte egy új világ tárult fel, amit nagyon kár, hogy otthon annak idején olyan kevesen ismertek. Épp a közvetlen szomszédainkról, sőt pl. a horvátok esetében sorstársainkról nem volt fogalmunk.⁶⁷ Az itt említett 9–10. századi Zalavár és a területén épült bazilika történetét a negyvenes évek elejétől vizsgálta. Emigrációjában ebben a – szintén mindvégig nagy becsben tartott – témában kezdte meg, pontosabban: folytatta munkálkodását.⁶⁸

Bogyay szlovén kapcsolataiban később is viszonyítási alapot talált. Tíz évvel a Stelével írott tanulmánya megjelenése után ismét Deért avatta be nézeteibe. Előbb néhány keresetlen szóval külföldre szakadt román és szlovák történészek munkáit jellemezte: „Hajmeresztő anakronizmusokat hallani és olvasni. [...]

Minél kisebb egy náció, annál nagyobbra fújja fel magát a múltban.” Majd hozzáfűzte: „Talán csak a szlovének a ritka kivételek, akik elismerik, hogy másról is kaptak valamit.”⁶⁹ Bogyay erről jó hangulatú személyes találkozások alkalmával is meggyőződhetett. A képeken látható France Stelével és Andela Horvattal (1911–1985) éveken át levelezett is: Stelével németül és szlovénul, Horvattal szlovénul (18–20. kép).⁷⁰

A Steléhez fűződött kollégialis barátságának, egyszersmind saját nemzetközi önbetajolásának súlyát jelzi 1954-ben Svetozar Radojčićnak (1909–1978) németül írott levele is. Ebben a szerb művészettörténész két évvel korábban az esztergomi Porta Speciosáról német nyelven megjelent tanulmánya⁷¹ végkifejletét nyugtázva a „nemzetek felett ápoltt művészettörté-

⁶⁷ Bogyay–Deér levelezés. Staudach-Egerndach, 1951. október 7. BhMü 9: Korrespondenz, alte Reihe.

⁶⁸ K. LENGyel (2007), 128, 132–133.

⁶⁹ Bogyay–Deér levelezés. München, 1961. március 31. BhMü 9: Korrespondenz, alte Reihe.

⁷⁰ Bogyay–Stelè levelezés (1948–1961). BhMü 12: Korrespondenz, alte Reihe; Bogyay–Horvat levelezés (1958–1960, 1977). BhMü 10: Korrespondenz, alte Reihe; 14/2: Korrespondenz, neuere Reihe.

⁷¹ Radojčić (1952).

net szükségességét” méltatta. Itt utalt a Stelével oly gyümölcsözőnek bizonyult együttműködésére, valamint ennek saját eredményeire, a szlovén szaklapban megjelent két dolgozatra.⁷² „Nincs háború, összeomlás, rendszerváltás – zárta levelét –, amely ezt az együttműködést megszakítani vagy zavarni tudná. Hiszen nem az a cél, hogy egyes kutatóknak igaza legyen, hanem az, hogy megállapítsuk a történeti igazságot.”⁷³

Bogyay ezt a szellemiséget honosította meg a Münchener Magyar Intézetben. Köszönet járt érte, amelyet a bajor fővárosban dolgozó munkatársai és társintézményeket vezető kollégái, valamint – professzori cím nélkül szerzett – tanítványai 80. születésnapján, 1989 áprilisában is kinyilvánítottak. Aki jelen volt, emlékszik, mennyire jól esett neki, hogy az egybegyűlteken végigtekintve igazolva látta egyik szakmai alapelvét, amelyet néhány évvel később utolsó, az intézetben készült interjújában személyes életútjára is vonatkoztatva így foglalt össze: „...egy olyan történész, aki nemzetközi távlatban gondolkodik – és én ezt csináltam, sosem csak hungarocentrikusan gondolkoztam és néztem a művészetet –, az sosem lesz egészen hazátlan.”⁷⁴ Az intézeti fogadáson megjelent az emigráció kulturális élvonala és a német *Osteuropaforschung* több mérvadó képviselője. Ilyen körben érezte magát külföldön is otthon. Egy évvel korábban sugárzott budapesti televíziós beszélgetésében is elmondta, hogy miért: „(...honvágyat nem éreztem, mert általában az a tapasztalatom, hogy aki szakmailag valamiképp megtalálja a külföldi szakkörökkel a kapcsolatot, akkor ilyenféle problémák nincsenek.)”⁷⁵



20. kép. „Zadar – Sr. Kisevan. Stelè bácsival és Andela Horvattal”
[1968. szeptember]. BhMü, Leihgabe Pießkalla

3. A Szabad Európa Rádiótól a történeti igazság kereséséig

Bogyay az 1948-as magyarországi kommunista hatalomátvétel után fokozatosan mondott le a hazatérésről. 1951 elején már az amerikai kivándorlással bajlódott. A magyar tudomány és tudománytörténet csak hálás lehet azért, hogy e tervének nem kellett megvalósulnia. 1952 januárjában a müncheni Szabad Európa Rádió az első között alkalmazta a magyar osztályon. Így időközben egy leánygyermekkel megsaporodott családjával a bajor fővárosba költözhetett és elfoglalhatta állását, amelyből 1974-ben ment nyugdíjba (21–22. kép).⁷⁶

Rádiós alkalmazásával végképp emigránssá vált. Egyúttal végleg berendezkedett a magántudósi pályán, amelyről – mint fent láttuk – a Münchener Magyar Intézet programadó, de tiszteltbeli igazgatójaként sem térhetett le. A Szabad Európa Rádióban emlékezete szerint „az újságírók általában politikusok voltak, ellenben elég kevesen voltunk, akik a kultúrát képviseltük.”⁷⁷ Hasonló képet közvetít az intézményről Borbándi Gyula, a magyar részleg monográfusa, aki szintén a legelső között került munkatársi állományába.⁷⁸

⁷² A fennebb említett Johannes Aquilával – STELÉ–BOGYAY (1951) – a másik a zalavári ásatásokkal foglalkozik: BOGYAY (1952).

⁷³ Bogyay–Radojčić levelezés. München, 1954. január 17. BhMü 12: Korrespondenz, alte Reihe. A levél tartalmi összefüggéseihez K. LENGYEL (2007), 133–135.

⁷⁴ A művészettörténészek szellemi köztársaságának professzora, in GYÖRFFY (1998), 256–257.

⁷⁵ BOGYAY-interjú, 272.

⁷⁶ K. LENGYEL (2007), 125–127.

⁷⁷ A művészettörténészek szellemi köztársaságának professzora, in GYÖRFFY (1998), 247.

⁷⁸ BORBÁNDI (1996).



21. kép. „München, 1952?”. BHMü, Leihgabe Pießkalla



22. kép. A Szabad Európa Rádióban (?), az 1950-es években. BHMü, Leihgabe Pießkalla

Bogyay azonban nem pusztá megélhetési munkahelynek tekintette irodáját a müncheni Angol Kertben. Külső körülményeihez alkalmazkodva saját szakmai céljait sem vesztette szem elől. „Jó ideig én szerkesztettem a nemzetközi sajtószemlét, mert azok közé tartoztam, akik a nemzetközi sajtót tudták olvasni, és úgy látszik, volt bennem annyi zsurnalisztikai véna is, hogy tudtam, hogyan kell azt »beadni«. Borbándi Gyula később azt mondta, hogy én tudok írni is, tehát inkább szerkesztőségben van a helyem. Így kerültem a dokumentációs osztályról a szerkesztőségbe.”⁷⁹ Rendszeresen tudósított tudományos könyvújdonságokról és konferenciákról. Általában kulturális műsorokat szerkesztett szülőhelyét és filozófus nagybátyját idéző álneven. *Köszegi Ákos* rádiós publicisztikáját gyakorta olyan szempontokra építette, amelyeket német nyelvű tudományos írásaiban elmélyített, illetve az utóbbiakban vetett fel rádiós népszerűsítésük előtt. *Szabadeurópás* munkásságának jelentős terméke két sokrészes, az évek során többször megismételt sorozata Magyarország történelméről: a *Kalendárium* és a *Történelmünk útja*,⁸⁰ amelyeknek általa is elvesztettnek hitt gépiratai halála után kerültek müncheni hagyatékába.⁸¹ Kiadásuk érdemleges feladat lenne. Bogyay tehát tudósként is élt a rádió kínálta lehetőségekkel. „Úgyhogy a német [...] akadémikus tudományos életbe való beilleszkedés ezen a módon elég könnyen ment, és a Szabad Európa is jó hely volt ilyen szempontból.”⁸²

Egyszer mégis el akarta hagyni a Rádiót. 1956. november 4-én, a forradalom elleni második és végzetes szovjet támadás napján aláírta azt a nyilatkozatot, amellyel a magyar osztály 32 munkatársa bejelentette: „amennyiben a magyar szabadságharc elbukik és a nyugati nagyhatalmak hathatós fellépésének és segítségének elmaradása is hozzájárul ügyünk bukásához, akkor állásunkról azonnali hatállyal lemondunk” (23. kép).

A címzett, Gellért Andor (1907–1990) főszerkesztő átvette, de megjegyzések nélkül irataihoz csatolta a szöveget, és később sem tért vissza rá. Az aláírók pedig másnapról hallgatólagosan semmisnek tekintették bejelentésüket.⁸³ De már szándékukból is kitetszik, hogy felismerték: a kommunizmus elleni szóbeli harcukat igen szűk határok között kell folytatniuk. Ez a kijózanodás középtávon azt eredményezte, hogy a magyar emigrációban a hagyományos politikai feladatok mellett megerősödtek a kulturális célkitűzések. Ebből az eszmei átértelmeződésből jött létre később a Müncheni Magyar Intézet is.⁸⁴

Bogyay a hidegháború azon két meleg hetében volt bizakodóbb hangulatban is, mint a közösségi felmondás napján – annak ellenére, hogy berni levelezőtársa, Deér József négy nap-

⁷⁹ A művészettörténészek szellemi köztársaságának professzora, in GyÖRFFY (1998), 247.

⁸⁰ BHMü 162–172: Eigene Publikationen.

⁸¹ K. LENGYEL (2007), 126.

⁸² A művészettörténészek szellemi köztársaságának professzora, in GyÖRFFY (1998), 247.

⁸³ Amint Borbándi is, aki rádiótörténetében megemlíti az esetet: BORBÁNDI (1996), 227–228.

⁸⁴ Vö. BORBÁNDI (1985), 309, 311, 447–448.

[illegible]

23. kép. A Szabad Európa Rádió magyar munkatársainak
felmondólevele. München, 1956. november 4. Eredeti példány, recto.
Bogyay aláírása a bal hasáb hatodik sorában.
MMI Kt, Ölvédi János hagyatéka, 10.

⁸⁸ Bogyay–Deér levelezés. München, 1956. október 31. BMü 9: Korrespondenz, alte Reihe.

tól. Szépen el fogják ismerni a gyilkosok kormányát; a sportbojkott stb. sem fog soká tartani, talán az egyetlen Svájc kivételével.⁸⁹

Nyolc hónappal később Komjáthy Miklós (1909–1993) történész, levéltáros Bécsbe utazott – „legálisan”, amint ottani szállásáról Bogyaynak küldött levelében hangsúlyozta. Akkoriban tudvalevőleg magyar értelmiségiek tízezrei hagyták el *törvénytelenül* a forradalom helyszínét, menekültek nyugati emigrációba. Komjáthy az osztrák állami levéltárban kutatott, majd visszatért Magyarországra. Hazautazása előtt bizalmas kérdéssel fordult a müncheni emigránshoz: „Ha

üzennivalód van, vagy tudsz pár sort írni arról, mi a véleményed a mi, otthon maradt magyarok sorsáról és leendő magatartásáról, mielőbb válaszolj a borítékon jelzett címre.”⁹⁰

E megkeresés – és a válasz – fényt derít arra a magyar irányú kapcsolat-tartási módra, amelyre Bogyay a vasfüggöny nyugati oldalán kényszerült. A Szabad Európa Rádió munkatársaként Magyarországon több mint három évtizeden át nem publikálhatott. Ugyanazon politikai okok miatt sem rádiószerkesztőként, sem a Münchener Magyar Intézet igazgatójaként nem került be a magyarországi nyilvánosságba. A közlési és beutazási tilalommal megszakított kapcsolatai azonban tovább éltek postai úton művészettörténészekkel, történészekkel, régészekkel és nyelvészekkel lebonyolított személyes eszmecsereikben – még akkor is, ha a küldeményeket jó ideig, főleg az 1950–1960-as években rendszeresen egy müncheni közvetítő révén, vagy a magyarországi levélíró külföldi útjának címéről kapta kézhez, lehetőség szerint ugyanoda küldve választ.⁹¹

Az itt szemléltetett eset tartal-

milag is beszédes. E levélváltás a müncheni közvetítő⁹² megnevezése után a következő sorokban csengett ki: „A leveled végén feltett kérdésre nagyon nehéz felelni. Ezt Ti bizonyos tekintetben jobban tudjátok. Mint historikusnak Szent Ágoston (ha jól emlékszem) verséből idézhetnék: »Mind, akik a békére vágytok, keressétek az igazságot.« Az anyagkutatás és közzétételben látjuk mi idekintről a hazai munka legfőbb értelmét és igazi lehetőségét. Tudom, hogy sokszor le kell írni exponáltabb helyen levő embernek olyant is, amit másutt esze ágában sem volna leírni, de az ilyen rendszerint úgy le lehet szedni a munkáról, mint a kihűlt huslevesről a zsírt. /A hasonlatot tudtommal egy élenjáró szovjet tudós találta ki saját marxista-leninista megnyilatkozásai számára./ Annyi bizonyos, a tudósok nem rohamcsapat, de a jövőnek mégis ők dolgoznak.

Kedves Barátom!

Sietek felelni leveledre, amely éppúgy megörvendeztetett, mint ahogy meglepett. Hogy fejben könnyebben el tud vinni a hirt, pontokba foglalom mondanivalómat:

1. Baranyainénak és másnak is készséggel küldök könyvet, csak üzenje meg Münchenben élő huga útján, hogy mire volna szüksége, legalábbis a témát, ha címet nem tud. Ugyanezt már üzentem neki Percsényi Dedi útján is, de nem tudom, Dedihez eljutott-e levelem, amit francia- és olaszországi útja alatt irtam neki.

2. Széret kérnélek, tudasd Dedi-vel is, hogy igen köszönöm küldeményeit. Ha nem kapta volna meg Pálincás Laci ~~utj~~ címére irt levele-met, akkor megismétlem, hogy a kért cím, amelyen elérhetnek: Prof. Dr. Fritz Valjavec, Direktor des Südost-Instituts, München 15, Güllstr. 7.

Ennyi az üzenet. A leveled végén feltett kérdésre nagyon nehéz felelni. Ezt Ti bizonyos tekintetben jobban tudjátok. Mint historikusnak Szent Ágoston /ha jól emlékszem/ verséből idézhetnék: "Mind, akik a békére vágytok, keressétek az igazságot". Az anyagkutatás és közzétételben látjuk mi idekintről a hazai munka legfőbb értelmét és igazi lehetőségét. Tudom, hogy sokszor le kell írni exponáltabb helyen levő embernek olyant is, amit másutt esze ágában sem volna leírni, de az ilyen rendszerint úgy le lehet szedni a munkáról, mint a kihűlt huslevesről a zsírt. /A hasonlatot tudtommal egy élenjáró szovjet tudós találta ki saját marxista-leninista megnyilatkozásai számára./ Annyi bizonyos, a tudósok nem rohamcsapat, de a jövőnek mégis ők dolgoznak.

Kívánok jó munkát és sok szerencsét. Légy szíves, üdvözlöd nevemben a szinte elsüllyedt barátokat, Berlász Jenőt, Csapodi Csabát, A levél cím úgy sejtem Deéd Ferivel, a piktórral azonos, add át nekik is meleg üdvözlömetem.

Igaz barátsággal
köszönt

Ungarisches Institut München
Bibliothek, Sondersammlungen
Nachlaß Bogyay

24. kép. Bogyay–Komjáthy. München, 1957. június 5. Eredeti másolat.
BhMü 11: Korrespondenz, alte Reihe

⁸⁹ Deér–Bogyay levelezés. Bern, 1956. november 17. Uo.

⁹⁰ Komjáthy Miklós [Budapest]–Bogyay levelezés. Bécs, 1957. június 3. Boríték és levél eredetije. BhMü 11: Korrespondenz, alte Reihe.

⁹¹ K. LÉNGYEL (2007), 129.

⁹² A Südost-Institut igazgatója, Fritz Valjavec, a nemzetiszocialista rendszer iránt 1945-ig elkötelezett történész, az ötvenes évek németországi Délkelet-Európa-kutatásának egyik meghatározó egyénisége: GRIMM (2004); OROSZ (2001).

le kell írni exponáltabb helyen levő embernek olyant is, amit másutt esze ágában sem volna leírni, de az illet rendszerint úgy le lehet szedni a munkáról, mint a kihűlt húslevesről a zsírt. (A hasonlatot tudtommal egy élenjáró szovjet tudós találta ki saját marxista-leninista megnyilatkozásai számára.) Annyi bizonyos, a tudósok nem rohamcsapat, de a jövőnek mégis ők dolgoznak." A *rohamcsapatos* negatív hasonlat 1957 kora nyarán nyilván a lever forradalomra célzott, élesen körvonala a mondatba beépített ellenpólusát, a tudományos munka időszerű és elkövetkező értelmébe vetett bizalmat (24. kép).

Bogyay 33 évvel később, díszdoktori ünnepélyén tartott beszédében ismét idézte az egykor Komjáthy-nak tanácsként küldött Szent Ágoston-i verssorokat – ezúttal azonban pontosan, majd első saját, módosított változatát: „Az elmúlt tíz-tizenöt évben többször számot kellett adnom arról, hogy mit is csináltam. Nekem szegezték a kérdést is, hogy miért. Ezeken elgondolkozva egyre gyakrabban jutott eszembe Szent Ágoston himnuszának kezdő és záró sora, amely – emlékezetem szerint Babits Mihály fordításában – így szól: »Mind, akik békére vágytok, nézzétek az igazságot.«⁹³ Rájöttem azonban, hogy a sor második felére rosszul emlékeztem. Úgy járt a fejemben, hogy »mind, akik békére vágytok, *keressétek* az igazságot«. A nagy ókeresztény filozófusnak az örök, abszolút igazságra vonatkozó gondolata mintegy a földi realitás szintjére leszállítva élt bennem. A békét, amiről szó van benne, azt – úgy érzem – megértettem, sőt tapasztaltam, meg is éltem.”⁹⁴ Bogyay most, az 1990-es évek legelején, 1950-es évekbeli önmagát is megszólaltatta (25. kép). És mint ha restellte volna a mindenekelőtt igazságkereső, és éppen ezért kétkedésre mindig kész tudós mindent megkérdőjelező alkatát: „Be kell vallanom ugyanis, hogy szembekerülve problémákkal jóformán mindig a bíráló kritika, az ellentmondás szelleme volt nálam a kiindulópont.” A következő mondatban tisztázta, hogy a *termékeny ellentmondás* híve, amelyre őt fiatal korában nevelték:⁹⁵ „De a vitában ellenfeletem sosem tekintettem ellenségemnek. Valahogy megértettük, hogy közös a célunk, ugyanazt keressük: az igazságot. Márpedig az emberi békesség nem mozdulatlan, tétlen nyugalom, hanem cselekvő emberek harmóniája kölcsönös megbecsülés és szeretet alapján. Így történhetett, hogy véleménykülönbségek, ellentétek igazi, emberi barátsághoz vezettek.”⁹⁶ E számvetés végül időtlen érvényű szakmai hitvallássá teljesedett ki. Bogyay a díszdoktori pulpituson az ókeresztény himnusz kedvelt sorait még egyszer módosította. Immár utolsó egyéni változatával a *jövőnek dolgozó* történész közösséget biztatta: úgy is művelhetjük békésen ezt a tudományágat, hogy keressük ugyan, de nem találjuk meg mindig a valamennyi érintett számára elfogadható történeti igazságot – és mégis leírjuk anélkül, hogy eszmecserénk ezt megsínylené. „Épp ezért most, amikor hálás köszönetet mondok az Eötvös Loránd Tudományegyetemnek a megtisztelő kitüntetésért, mindenkinek, aki, akárcsak én, a múlt



25. kép. „Kufstein”. Bogyay Tamás emigrációja első szakaszában, az 1950-es években.

BhMü, Leihgabe Pießkalla

⁹³ Szent Ágoston, „Psalmusa az eretnekek ellen” („Psalmus contra partem Donati”) első, illetve utolsó sora latinul és Babits Mihály fordításában: „Omnes qui gaudetis de pace, modo verum iudicate!” / „Mind, akik Békére vágytok, nézzétek az Igazságot!” *Amor Sanctus. Szent szeretet könyve. Középkori himnuszok latinul és magyarul*, fordította és magyarázta BABITS Mihály, Budapest, ²1988, 52–53.

⁹⁴ Bogyay Tamás beszéde budapesti díszdoktorrá avatásán. Kiemelés az eredetiben. Lásd a 6. jegyzetnél.

⁹⁵ Lásd a 11. jegyzetnél.

⁹⁶ Bogyay Tamás beszéde budapesti díszdoktorrá avatásán (lásd a 6. jegyzetnél).

valósága után érdeklődik, azt keresi, idestova hat évtizedes fáradozásaim tanulságát a Szent Ágoston-i verssor parafrázisában foglalhatom össze: „»Mind, akik békére vágytok, keressétek, nézzétek és írjátok az igazságot!«”⁹⁷

BIBLIOGRÁFIA

- ALMÁSI (1987) – Bemutatjuk Bogay Tamás Münchenben élő magyar történészt. Bogay Tamás munkáinak válogatott bibliográfiája. A beszélgetést készítette: ALMÁSI Tibor, *Aetas*, 5(1987)/1, 68–79.
- BALOGH (1947) – BALOGH Ilona: Entz Géza: Kolozsvár környéki kőfaragó műhely a XIII. században, *Ethnographia*, XVIII (1947), különlenyomat.
- BOGYAY (1924) – BOGYAY Tamás: A Hoch-Lantsch megmászása. (A nagykanizsai 74. „Törekvés” cserkészcsapat ausztriai táborozásából. 4 képpel), *Turisták Lapja*, 36(1924)/4–6, 49–53.
- BOGYAY (1932) – BOGYAY Tamás: *A művész a korai középkorban*, Budapest, a szerző kiadása, 1932.
- BOGYAY (1942/1943) – BOGYAY Tamás: Adatok a középkori magyar oltárdíszítő művészet történetéhez, *Regnum. Egyház-történeti évkönyv*, 5(1942/1943), 91–112.
- BOGYAY (1944) – BOGYAY Tamás: *A jáki apátsági templom és Szent Jakab-kápolna* (Művészettörténeti összefoglalás és vezető a két templom megtekintéséhez), Szombathely, Martineum Könyvkiadó RT, 1944.
- BOGYAY (1952) – Tamás BOGYAY: Izkopavanja v Zalavaru in njihova zgodovinska razlaga, *Zbornik Za Umetnostno Zgodovino*, n. v. 2(1952), 211–248.
- BOGYAY-interjú – Televíziós interjú Bogay Tamással [Budapest, 1988. augusztus 16. Készítette SZÉNÁSI Sándor, MAROSI Ernő, LACZKÓ Ibolya], *Ars Hungarica*, 22(1994), 259–276.
- BORBÁNDI (1985) – BORBÁNDI Gyula: *A magyar emigráció életrajza 1945–1985*, Bern, Európai Protestáns Magyar Szabadegyletem, 1985.
- BORBÁNDI (1996) – BORBÁNDI Gyula: *Magyarok az Angol Kertben. A Szabad Európa Rádió története*, Budapest, Európa, 1996.
- ENTZ–GERŐ (1958) – ENTZ Géza–GERŐ László: *A Balaton környék műemlékei*, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, 1958.
- ENTZ (1946) – ENTZ Géza: *Kolozsvár környéki kőfaragó műhely a XIII. században*, Kolozsvár, Erdélyi Tudományos Intézet, 1946.
- GRIMM (2004) – Gerhard GRIMM: Georg Stadtmüller und Fritz Valjavec. Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung, in *Südostforschung im Schatten des Dritten Reiches. Institutionen – Inhalte – Personen*, Hgg. Mathias BEER–Gerhard SEEWANN, München, R. Oldenbourg Verlag, 2004, 237–255.
- GYÖRFFY (1998) – GYÖRFFY László: *Tiroli muskátli magyar erkélyen. Huszonegy beszélgetés nyugati magyarokkal*, Budapest, Mundus, 1998.
- K. LENGYEL (2004) – Zsolt K. LENGYEL: Umwege eines Gelehrtenlebens. Aus der Biographie Thomas von Bogays (1909–1994), *Ungarn-Jahrbuch*, 27(2004), 81–111.
- K. LENGYEL (2005) – Zsolt K. LENGYEL: Thomas von Bogays Hungarologie im Exil 1945–1994: Reichweite und Wirkungen. Eine Fallstudie über grenzüberschreitende Wissensvermittlung zwischen Deutschland und Ungarn, in *Wissenschaftsbeziehungen und ihr Beitrag zur Modernisierung. Das deutsch-ungarische Beispiel*, Holger FISCHER (Hrsg.), Mirja JUELICH (Red.), München, R. Oldenbourg Verlag, 2005, 483–565.
- K. LENGYEL (2007) – K. LENGYEL Zsolt: Bogay Tamás magyarságtudományi tevékenysége az emigrációban, *Ars Hungarica*, 35(2007), 118–172.
- K. LENGYEL (2011) – K. LENGYEL Zsolt: Emigráns magyar tudománypolitika Bogay Tamás és Deér József levelezésének a tükrében, in *Történeti áttértelezés. Hóman Bálint, a történész és a politikus*, szerk. UJVÁRY Gábor, Budapest, Ráció, 2011, 229–244.
- OROSZ (2001) – OROSZ László: Fritz Valjavec (1909–1960) és a Délkelet-Európa-kutatás, *Századok*, 135(2001), 635–648.
- RADOJČIĆ (1952) – Svetozar RADOJČIĆ: Die „Porta Speciosa” in Gran und deren serbische Parallelen, in *Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte. I. Festschrift für Rudolf Egger*, Klagenfurt, Verlag des Geschichtsvereines Kärnten, 1952, 356–366.
- STELÉ–BOGYAY (1951) – Francè STELÉ–Tamás BOGYAY [sic!]: Donatorska slika iz l. 1383 v Turnišču. I: Najdba in opis slike. II: Koga kažejo podobe donatorjev na turniški sliki?, *Zbornik Za Umetnostno Zgodovino*, n. v. 1(1951), 119–138.

Zsolt K. Lengyel

**“One thing is certain, scholars are not storm troopers,
but they nevertheless work for the future.”
Snapshots and images of the life of Thomas von Bogyay**

In light of sources, some familiar, some new, in this essay I summarize and add to the studies I have already published on the work of Thomas von Bogyay. In addition to interviews already published with this significant figure of 20th century Hungarian and international art historical scholarship, I have also drawn on heretofore unknown excerpts from his correspondence and his bequest of photographs. The article sheds light on his oeuvre from three different perspectives. Bogyay was born into an erudite family of army officers, and as a young man he grew up with models of behaviour that emphasized confident self-discipline, perseverance, and precision. He followed the tradition of erudition set in his home, moulding it along the lines of his own aspirations in the first period of his career. Following his immigration in 1945, in his works he spread the notion of Hungarology, but with an international outlook, something he also pursued as the founding director of the Ungarisches Institut München. In the middle of the Cold War, as an employee of Radio Free Europe in Munich he professed that even in the grip of political interests the day-labourers of scholarship are still destined to find historical truths, whether their endeavours will be crowned by immediate success or not.

Keywords: Thomas von Bogyay, Bogyay family, Pauler family, Hungarian Revolution of 1956, Lake Balaton, Transdanubia, Eötvös József College, Eötvös Loránd University, Hungarology, Ják, Johannes Aquila, sociology of art, medieval Hungarian monuments, Zalavár, Porta Speciosa, Ungarisches Institut München, Radio Free Europe.

Mentényi Klára

Bogyay Tamás kőszegi szülőháza

Mentényi Klára, PhD, művészet-történész, Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal. Kutatási területe: várostörténet, műemlék-védelem, román kori szobrászat.
E-mail: mentenyi@gmail.com

Klára Mentényi, PhD, art historian.
National Office of Cultural Heritage,
Budapest. Areas of research: history
of towns, protection of monuments,
Romanesque sculpture.
E-mail: mentenyi@gmail.com

Bogyay Tamás születése idején (1909. április 8.) a család mindössze három éve lakott a városban. Ideköltözésük az apa, várbogyai és nagymadi Bogyay Lajos K. u. K. huszártiszt Kőszegre helyezésével függött össze. A házat mégis felesége, a tudós történész és levéltáros Pauler Gyula (1841–1903) egyik lánya, a mindenki által Katicaként ismert Pauler Katalin vásárolta meg 1906-ban. Az új tulajdonost 1906. augusztus 18-án jegyezték be a telekkönyvbe.

Még ebben a hónapban súlyos tragédia érte a házaspárt, hiszen 31-én elvesztették alig néhány hónappal korábban (1906. január 5-én) született fiukat, Tibort.¹

Eleinte tartós letelepedésre gondolhattak, erre utal a nem csekély, 15 ezer koronás vételár, amit valószínűleg Katica anyai (Lenhossék Georgina †1894. augusztus 30.) örökségéből fizettek ki. Az emeletes házhoz „melléklak”, gazdasági épület, továbbá több mint 800 négyszögöl nagyságú, zárt belső kert, illetve udvar tartozott.² A Gyöngyös partján, a pataknak háttal épült ház akkoriban a Kaszárnya utca 12. számot viselte. Nevét az utca onnan kapta, hogy a városi tel-



1. kép. A gőzmalom kaszárnya a 19. század végén.
BOROVSKY (1898) nyomán

¹ Vas Megyei Levéltár Kőszegi Fiókleveleltára (a továbbiakban: VaML KFL), Sághegyi Ferenc Medárd iratai. A Kőszegi Katolikus Plébánia anyakönyveinek cédulakatalógusa, 1633–1950, kézirat (a továbbiakban Sághegyi-katalógus). A 419. és 420. helyrajzi számon található lakóház, gazdasági épület és kert (szolgalmi úttal) megvásárlását 1906. augusztus 18-án jegyezték be a telekkönyvbe. Söptei Imrének a kőszegi műemléki topográfia számára készült kéziratos adatgyűjteménye, VaML KFL, K[ülváros] 118. (VaML KFL, Kőszeg város törvényhatósági iratai, Kőszeg város telekkönyvi hivatalának iratai, a). Telekkönyvek 1906, Kőszegi Járásbíróság telekkönyvi betétlapok 4148; a továbbiakban: Söptei-kézirat). Söptei Imrének a kőszegi levéltárban nyújtott sokrétű segítségéért és azért, hogy forrásgyűjteményét használhattam, külön köszönettel tartozom. A Pauler-hagyatéknak a budapesti Egyetemi Könyvtárban található, digitális feldolgozása: <http://www.konyvtar.elte.hu/kincseink/kezirat/PAULER.pdf>

² Lásd <http://axioart.com>; Söptei-kézirat, K 118.

ken létesült első kőszegi posztógyár (1847–1858), majd gőzmalom helyén 1864 után – Gőzmalom kaszárnya néven – laktanya működött (1. kép).³ A Bogyay család tehát ennek közvetlen közelében telepedett le.

Tartózkodásuk nem nyúlt hosszúra, az I. világháború elején ugyanis az akkor már négygyermekes család elköltözött Kőszegről. 1914-ben Bogyay Lajos katonai kórház számára ajánlotta fel az épületet. Lehet, hogy ebben közrejátszott az a tény is, hogy jelentős városi adóhátralékuk volt. A „kastélynak” nevezett emeletes házban 35 ágyat lehetett elhelyezni.⁴

Elég hamar, még a nyár folyamán kiürítették a házat, és visszaköltöztek a család ősi birtokára, Zala megyébe. Bogyay Tamás Nagykanizsán járt iskolába, majd itt érettségizett a piarista gimnáziumban.⁵ Bogyay Lajos kapitány 1917 nyarán már ebből a városból intézte a kőszegi ház eladását. Június 23-án a *Kőszeg és Vidéke* című helyi lapban feladott hirdetése szerint a Kaszárnya utca 12. számú házban akkor nyolc szoba, házmesterlakás, kocsiszín és istálló volt. Az üzletet gyorsan nyélbe ütötték, hiszen július 1-jén már elkelt a „Bogyay-villa”. Bizonyára nem véletlen, hogy vevőként az akkor kremsi illetőségű Zatóczaló István nyugalmazott huszárezredes, talán Bogyay Lajos egykori felettese jelentkezett. A ház ára, részben az infláció miatt, időközben megnőtt: 24 ezer koronáért kelt el.⁶ Zatóczaló halála előtt, 1925-ben felesége, született Bermieder Róza nevére íratta az ingatlant; tőle 1931 őszén Babochay-Farkas Mária és Sándor vásárolta meg, ismét csupán 16 ezer koronáért. 1952-ben még ugyancsak Farkas Sándor egykori ezredes birtokában volt az ekkor már Bajcsy-Zsilinszky utca 12. számon szereplő épület. A tulajdonos az össze-



2. kép. A pincében megfigyelhető terméskő falak
(B. Benkhard Lilla felvétele, 2004)

³ BOROVSKY (1898) – a később lebontott Gőzmalom kaszárnya képe: 154. BARISKA–NÉMETH [1984], 150; DOMINKOVITS (2000), 157–180.

⁴ BAJZIK (2002), 75; az adóhátralékról: VaML KFL Kőszeg város választott polgárságának iratai. Jegyzőkönyvek V/2a (a továbbiakban: Városi jegyzőkönyvek), közigazgatási iktató 1909: 489–490. (3925), 1912: 318 (1043), 1913: (2258, 2568). Sajnos az iratokat egy korábbi időszakban kislejtették.

⁵ VaML KFL Városi jegyzőkönyvek, közigazgatási iktató 1914. Az iratok ebből az évből is hiányoznak. Bogyay Lajos 1914. augusztus 16-án jelentette be, hogy háza augusztus 1-től üresen áll (2570). A hivatalos tulajdonos, Bogyay Lajosné lakás-üresedését a város október 10-én regisztrálta (2980). A cs. kir. tartalékkórházként megnevezett épület bebútorozásáról szóló jelentést december 6-án írták (4382); K. LENGVEL (1994), 312–315. A család ezenkívül Badacsonytomajban nagy szőlőbirtokkal és egy 18. század végi, kúriaként használt présházzal rendelkezett; lásd KOPPÁNY (1993), 129; a Bogyay–Malatinszky-kúriáról lásd MEDGYESI (2011).

⁶ *Kőszeg és Vidéke*, 1917. június 23., 4; július 1., 2; Söptei-kézirat, K. 118; Stefan Zatóczaló von Skeric ev. nyugalmazott huszárezredes 1926. május 4-én, hatvanéves korában hunyt el. A Vas Megyei Levéltár digitalizált gyászjelentés-gyűjteménye: <http://dev-bx.ysolutions.hu/upload/2010-03/02/...gyaszjelentések> (utolsó letöltés: 2011. december 10.).

írás szerint mindössze egy szobakonyhát használt az emeleten, valamint a mosókonyhát, a padlást és egy fűskamrát. A földszinten a házmesterlakáson kívül még egy kétszobás lakást is feltűntettek.⁷

A napjainkban Malomárok utca 9.⁸ számot viselő épület a várostól keletre végighúzó Gyöngyös patak belső partján található, annak a hosszú, szigetszerű földnyúlványnak az északi felső végén, amelyet maga a Gyöngyös és annak keskeny ága, az úgynevezett malomárok zár be. Jelenleg csupán egy udvari kapun át, a part felől közelíthető meg, mégis egyértelmű, hogy főhomlokzata a tágas kert felé néz. A szabadon álló, szabálytalan alaprajzú, egyemeletes ház szép és harmonikus külső megjelenésének lepusztítása a 20. század második fele óta láthatólag egészen napjainkig folyamatosan zajlik ugyan, mégis első pillantásra azonnal érthető, miért nevezhet-



3. kép. A lakóház kerti homlokzatának középső részlete
(B. Benkhard Lilla felvétele, 2011)

ték száz évvel ezelőtt „kastélynak” vagy „villának” (3, 5–6. kép). A kerti homlokzat rizalitszerűen kiugró középrészén, alul a két széles, kosárárvés záródású nyílás fölött kerek oszlopokkal tagolt, egykor nyitott tornác húzódott. A kezdetben szabadon álló oszlopokat ma már nem létező árkádívek kötötték össze, a homlokzatot pedig



4. kép. A Gyöngyös patak felőli homlokzat délről
(B. Benkhard Lilla felvétele, 2011)

⁷ Söptei-kézirat, K. 118. (VaML KFL Kőszeg város törvényhatósági iratai, Kőszeg város telekkönyvi hivatalának iratai, a). Telekkönyvek 1952, Kőszegi Járásbíróság telekkönyvi betétlapok, 1219. A házszerelés 1952 óta többször is megváltozott. A Bajcsy-Zsilinszky utca 12. számú épület jelenleg a 20. század elején Kaszánya utcának nevezett 19. századi Kert utca déli szakaszán, az utcavonalban helyezkedik el, míg Bogayék egykori villája jóval hátrébb, a Gyöngyös partján áll. Ma a Bajcsy-Zsilinszky utca 18. számot viseli egy emléktáblával kitüntetett ház, amelyet 1984-ben még 12. számon tartottak nyilván (BARISKA–NÉMETH [1984], 150), s amelyben élete végén, 1938–1944 között Kiss János altábornagy lakott.

⁸ A házszerelés közötti kiigazodást bonyolítja az a tény, hogy a 20. század második felében a ház még August János utca 15. néven szerepelt. Az 1182. hrsz. alatti épület a 7/2008 (III.31.) önkormányzati rendelet értelmében helyi építészeti értéknek ugyancsak ezzel az utcanevvel és számmal nyert védelmet. Lásd <http://www.koszeg.hu/onkormanyzat/testulet/rendeletek/melleklet> (utolsó letöltés 2011. december 10.).

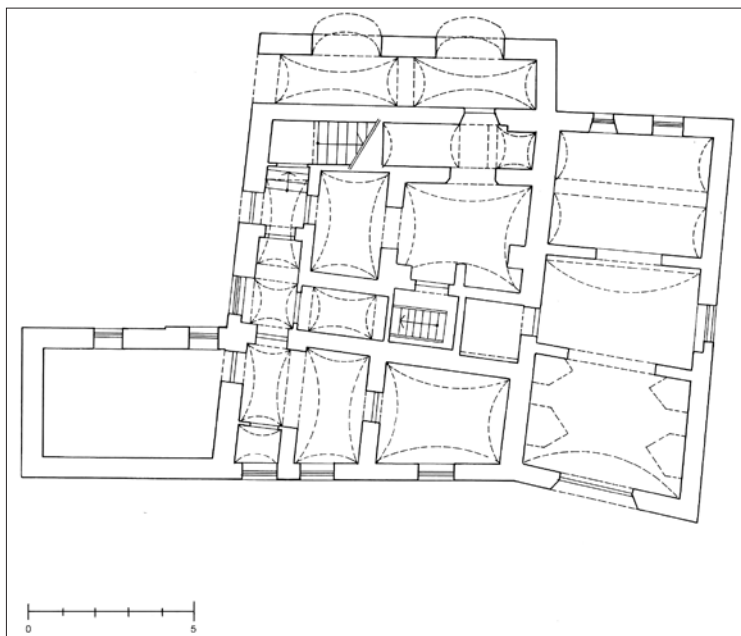
háromszögű timpanon koronázta.⁹ Lebontásuk miatt a homlokzat emeleti része csökkentnek és értelmetlennek hat, a tornác fölötti kontyolt tetőszakasz pedig furcsán és bután, előre lefelé lejt. Szabályos ritmusú, emeleti ablaksorával a part felőli oldal jóval egyszerűbb, jellegtelen képet mutat. Feltűnő viszont az a törés, ami a homlokzat vonalában a jelenlegi széles garázsbejáratot is tartalmazó, két északi nyílástengely előtt mutatkozik.

Mivel helyszíni építéstörténeti kutatásra itt sohasem került sor, csak feltételezhető, hogy a ház építése több periódusban történt. Erre utaló nyomok látszanak például a Gyöngyösre néző, kicsiny pincében (2, 4. kép), ahol az alsó szakaszokon megfigyelhető terméskő falak talán a legkorábbi kis vízparti létesítmény marad-vá nyainak tekinthetők. A kelet–nyugati irányú, középső épületrészhez két oldalról szabálytalanul illeszkedő, oldalsó szakaszok méretei egészen különbözők (5. kép). Míg északon egy középizalitos kiskastély oldalsó szárnyának megfelelő hosszúságú, kéttengelyes egységet találunk, addig délen mindössze egyetlen, keskeny helyiségből álló, kétszintes, de alacsonyabb tetőzetű tömeg csatlakozik hozzá. Ma a ház bejárata itt, a középső szakasz déli oldalán nyílik, ezért aki szeretne bejutni a lakásba, annak előbb az északi utcai kapu felől az udvaron és a kerten át meg kell kerülnie az egész épületet. Egyértelmű, hogy ez a kialakítás szintén utólagos.

Az egyébként önmagában is szerves egységnek látszó, középső épületrész boltozott földszintje régebbinek tűnik az épület többi részénél. Elrendezését az emelet beosztása mindenesetre semmilyen szempontból nem veszi figyelembe.

Az alsó szint négytraktusos alaprajzából az derül ki, hogy a csehsüveg-boltozatos földszinti tereket olyan, hozzájuk hasonló módon fedett, L alakban beforduló, keskeny folyosószakaszok vették körbe, amelyek valamikor a kert felől és a Gyöngyös partjáról egyaránt megközelíthetők voltak. A földszinti kerti tornác mögül induló folyosót eredetileg nem szakította meg a délnyugati sarokba helyezett feljárat, erre ugyanis abban az időben még nem volt szükség. A folyosó középső, helyiségek közti ága éppúgy, mint ma, a pincelejárathoz vezetett, az egykori padlásra pedig valószínűleg vele ellentétes irányból lehetett feljutni. Nem tudni, pontosan mikor épült a kerti homlokzatra néző, előlről és oldalról kosárféle nyílásokkal megnyitott, boltozott földszinti tornác, feltételezhető azonban, hogy még az emelet létrejötte előtt. Semmi sem indokolja ugyanis, hogy egy építési periódusba tartozónak véljük az egymástól teljesen eltérő nyílásrendszerrel készült két szint árkádjait. Ellenben jól érzékelhető, hogy az emeletre vivő lépcsőt utólag kellett beilleszteni a már meglévő, földszintes épületbe. A két boltozatos tornác azonban – a hevederívekkel elválasztott csehsüveg-boltozatos folyosó ritmusához és építészeti kialakításához nem igazodó, széles szegmensíves bejárata alapján – a középső épületrész egységes földszinti megoldásánál mindenképpen későbbinek tűnik.

Kérdés, mi a helyzet az északi helyiségsorral, amely jelenleg, középen összenyitott válaszfalai révén, három önálló egységre tagolódik. Boltozataik eltérő formát mutatnak, míg a kerti ol-



5. kép. Földszinti alaprajz (Gyarmati Mihályné rajza, 2007)

⁹ Egykori meglétükről és az általuk kezdeményezett, régebbi bontásról az épület tulajdonosa adott szóbeli tájékoztatást.

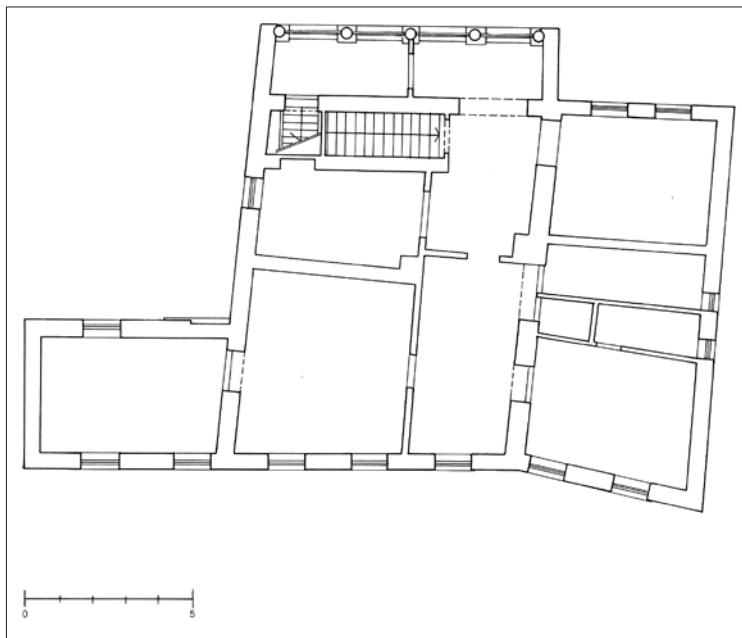
dalon két, hevederrel elválasztott haránt dongaboltozat-szakasz látható, a Malomárok utca felé néző terek fiókos dongaboltozattal fedettek. Nagy valószínűséggel feltételezhető, hogy utólag építették hozzá a már álló, téglalap formájú házhoz. Erre utal a már említett keleti, Gyöngyös-part felőli, homlokzati törés is.

Helyszíni építéstörténeti vizsgálat, falkutatás nélkül persze ugyancsak hipotetikusán feltételezhető, hogy ez a bővítés összefüggésben áll a síkmennyezetes emelet (6. kép) megépítésével. Ugyanilyen, mondhatni csekély megalapozottsággal állítható, hogy a mindkét szinten mindössze egy-egy nagyobb helyiségből álló, déli toldalék pedig egy még későbbi építési periódusba tartozik.

A tornác mögül, a délnyugati sarokból felvezető egykarú lépcsőről a látogató ma is közvetlenül egy emeleti előtérbe lép, ahonnan egyrészt a tornác felső szintjére, másrészt a középső épületrész további három szobájába lehet jutni. Ugyaninnen nyílik az északi oldalsó részen még egy kerti szoba, mögötte kelet felé egy eredetileg tágas konyhával. A nagyobbik kéményt, amely egykor a konyha tűzloberendezése mellett fűtésre szolgált, a konyha, sarokszoba, előtér hármas csatlakozópontjában találjuk. Egy másik, kisebb keresztmetszetű, a tetőgerinc közelében elhelyezett kéménnyel pedig a középső három szoba fűtését oldották meg. Már ha az egykori belső beosztás számára elfogadhatók a jelenlegi, többnyire elég keskeny válaszfalak. Ahogyan a keskeny déli toldalék

földszintjének funkciója egyelőre még bizonytalan, felső szintje már kezdetben lakószoba (háló vagy dolgozó?) lehetett, amelyet összenyitottak a Gyöngyös patakra néző legnagyobb helyiséggel, feltételezhetően a nappalival.

A 20. század első évtizedeiben Bogyay Tamás és testvérei számára gyerekszobaként leginkább a konyha mögötti kertre néző, tágas, fűthető, kétablakos tér szolgálhatott. A személyzet akkoriban valószínűleg a földszinten lakott, mint ahogyan valamelyik kéthelyiséges földszinti lakóegységben, talán a belső folyosó part felőli végében nyíló bejárattól északra található szoba-konyhában volt a házmesterlakás is. Az istálló és a kocsiszín egyértelműen azonosítható a jelenleg garázként és műhelyként használt északi épületrésszel, amelynek dongaboltozatos kerti végében éppen négy ló számára volt hely. Úgy látszik, a Gyöngyös-part már korábban, a szóban forgó bővítésmű megépítése idején alkalmas lehetett a lovaskocsival történő közlekedésre, ugyanis a bejáratot a keleti oldalra tervezték, ahol az ide választott boltozati forma szintén figyelembe vette a jármű magasságát. Részletes írásos források híján sajnos nem tudhatjuk, milyen célt szolgált az emeletes „villától” délre, önállóan álló, kis épület, az úgynevezett „melléklak”. Ezt az 1917. évi eladás kapcsán már nem említik. Lehet, hogy a család már korábban túlادott rajta? Helyén, önálló helyrajzi számon mindenesetre ma is áll egy új építésűnek (20. század második fele) látszó, földszintes ház.



6. kép. Emeleti alaprajz (Gyarmati Mihályné rajza, 2007)

Az épület és a környező terület, a Gyöngyös-part itteni telkeinek története éppolyan érdekes, mint amilyen homályos. Legalábbis egyelőre. Fellendülésének kezdetei a 19. század elejére nyúlnak vissza, a szálak pedig egy, a város modernizációjában fontos és ellentmondásos szerepet játszó személyhez, Samuel von Gerhauserhez vezetnek. Sajnos ma még viszonylag keveset tudunk róla.¹⁰

Samuel Gerhauser nemesi származású evangélikus prókátor 1800. július 7-én lett kőszegi polgár. Éppen abban az évben, 1801-ben vált a kőszegi képviselő-testület tagjává, amelyben apja, a hasonló tisztséget viselő Peter von Gerhauser meghalt. Feleségétől, Kiss Katalintól, aki szintén nemesasszony volt, három leánya született. Két lánytestvére közül Theresia egy rokonhoz, valószínűleg unokatestvéréhez, Christoph Gerhauserhez ment feleségül, míg Elisabeth férje Paul Polatsek lett. Theresia, akit a férje ütött-vert, 1811-ben már nem élt, amire abból a tényből következtethetünk, hogy az év decemberében Christoph újból meg kívánt házasodni. Az asszony öt kiskorú gyermeke gyámjaul – egy bírósági döntés értelmében – apjuk helyett Samuelt választhatta. Közülük egy ugyancsak Theresia nevű lány, később Anton Taucher kereskedő felesége hosszú éveken keresztül pereskedett az őt és testvéreit megillető anyai örökségért.¹¹

A minden bizonnyal eredetileg a német nyelvű közösséghez tartozó, de magyarul is tudó Samuel Gerhauser népszerűségéről tanúskodnak azok az adatok, amelyek szerint 1801-ben, majd 1811-ben, amikor a város belső tanácsába választották, erőteljes fölénnyel nyerte meg a szavazásokat a másik két jelölttel szemben, sőt ez utóbbi évben országgyűlési követnek is kinevezték. Hasonlóképpen választották fősztrázsesternek a Kőszeget is fenyegető 1809. évi napóleoni háború során. Vállalkozó kedvű, igen aktív és jó üzletembernek indult. Azon túl, hogy Kőszegen kívül marhakereskedéssel is foglalkozott, 1819-ig ő üzemeltette a család kezén lévő Szarvas vendégfogadót. 1806-ban Svábfaluban (Kőszegfalva) szintén vendégfogadó építésébe kezdett. 1808–1810 között, sok nehézséggel ugyan, de saját költségén működtette a városi tégláégetőt, 1814-től pedig már biztosan ő volt a kőszegi postamester, ami a császári monopólium bérletét jelentette.¹²

Pénzét azonban mindenekelőtt ingatlanokba fektette, s ezeket azután legtöbbször bérbe adta. Közben persze folyamatosan kölcsönkért és kötelezvényeket írt alá. Adósságait



7. kép. Az 1838–1839. évi telekkönyvi térkép részlete az épületegyüttessel (Városi Múzeum, Kőszeg)

¹⁰ Személyével foglalkozott Bariska István: Dokumentáció a Kőszeg Rájnás u. 3. sz. ház történetéhez, kézirat, VaML KFL. 31–40 (a továbbiakban: Bariska-kézirat). Ezúton is köszönöm a szerzőnek, hogy kiadatlan kéziratába betekintést nyerhettem.

¹¹ VaML KFL Polgárkönyvek, Kö 555. II. 95; Sághegyi-katalógus: 1800–1900, Gerhauser Sámuel; VaML KFL Városi jegyzőkönyvek, 1800. július 7. 273–274, 1801. május 7. 168; Gerhauser Theresia és Christoph vitája, pereskedése: 1806. szeptember 5. 511–512, 1808. március 29. 160–163; Gerhauser Samu pénzt ad testvérének, Theresiának: 1807. szeptember 18. 466–467; Christoph Gerhauser újból házasodni szeretne: 1811. május 10. 274; Samuel Gerhauser nevelte Christoph gyermekeit: 1814. december 13. 501; Gerhauser Theresia, Taucher Antal felesége vagyon- és ingatlaneladások ellen tiltakozik: 1815. január 9. 15, január 30. 46, 1815. március 13. 108, április 4. 136, 1819. 77; Gerhauser Theresia, Taucher Antal felesége levele családtörténeti adatokkal 1814 (Irat: 657); Bariska-kézirat, 31–32.

¹² CHERNEL (1877), 189; VaML KFL Városi jegyzőkönyvek, a választásokról: 1801. május 7. 168, 1811. június 25. 371, 1811. augusztus 19, 1809. január 13.; a kereskedésről: 1805. január 18. 43–44; a Szarvas vendégfogadóról: 1808. május 30. 292, 1815. március 13. 108; a svábfalui vendégfogadóról és a városi pincehasználatról: 1806. március 7. 112–113 (Irat: 495); a tégláégetőről: 1808. július 26. 445–446, 1810. augusztus 21. 560–561 (Irat: 7144); a postamesterségről is: 1815. január 5. 3.; 1814. december 31-én felvett hivatalos jegyzőkönyv Samuel Gerhauser vagyonáról (Irat: 7); Bariska-kézirat, 31.

gyakran ingatlanátadásokkal rendezte. 1804 és 1809 között – feleségével együtt – 17 alkalommal vásárolt gyümölcsöskertet, rétet, szántót és szőlőt. A belvárosban három egymás mellett álló, emeletes lakóházzal is rendelkezett (Rájnisi utca 3., 5., 7.). Közülük az első kettő már 1800, illetve 1801 óta az övé volt, míg a harmadikat 1816–1818-ban a vár közvetlen közelében, egy még üres, szabálytalan alakú saroktelken építette fel.¹³

Egészen biztos, hogy a szóban forgó Gyöngyös-parti területen már korábban is volt földje, hiszen az általunk ismert első híradás, amely Samuel Gerhauser 1804-es vásárlásáról maradt fenn, a telek egyik szomszédjaként saját magát tünteti fel. A szóban forgó, Puskaportörő rét melletti kertet február 3-án Vízkelety Istvántól, a Kőszegen székelő Dunántúli Kerületi Tábla ülnökétől 1200 forintért vette meg. Régebbi rendeltetése miatt így nevezték akkoriban azt a malomárok belső oldalán fekvő, városi tulajdonban lévő területet, ahol később a már említett posztógyár, majd gőzmalom, illetve a kaszárnya épült.¹⁴

Sajnos magáról a házról, amelyet számos bérbe adott épülete közül Gerhauser saját lakóhelyéül választott, ma még nem rendelkezünk biztos vásárlási, illetve építési adatokkal. Helyszíni építéstörténeti megfigyeléseink alapján mindenesetre feltételezhető, hogy ideköltözése idején az úgynevezett Sziget városrészben található, szóban forgó 118. számú külvárosi telken már állt egy téglalap alaprajzú földszintes, boltozott, 18. századi, késő barokk lakóház. Arra, hogy éppen itt rendezte be székhelyét, a természeti szépségen túl gyakorlati indokai is lehettek. Egy 1814. év végi, a város kiküldöttjei által javairól felvett vagyoneletről kiderül ugyanis, hogy a Gyöngyös patakánál lévő kertjében fürdőházat működtetett, kertészlakással és még egy kisebb, kétszoba-konyhás épülettel, amelyhez saját kert is tartozott. Ez a külvárosi 120. számot viselő telek nem azonos a későbbi Bogyay-ház általunk vizsgált telkével; attól kettővel arrébb, északra helyezkedik el. A rajta álló, még a 20. század elején is virágzó, akkor Újfürdőnek nevezett létesítményt feliratával együtt ábrázolja az 1838–1839. évi telekkönyvi térkép¹⁵ (7. kép). Arra, hogy öt év alatt a fürdő mellé Gerhauser egy egész kis szórakoztatónegyedet építtetett, egy személyével kapcsolatos újabb, 1819. évi vagyoneletről utal. Ebben a Gyöngyös-parti épületek között már ét- és táncterem, tekepálya, körhinta, illetve biliárdszoba is szerepel. Külön veszik fel a listára a kertészházat és a mellette fekvő üvegházat egy kisebb istállóval.

Míg 1814-ben Samuel Gerhauser öt lakóházát az összeírás elején együttesen, tehát azonosíthatatlan módon sorolták fel, 1819-ben már önállóan említik a Gyöngyös mentén álló, saját maga által lakott, emeletes, villámhárítóval ellátott épületet. Ez tehát az első biztos dátum, amely a későbbi Bogyay-házra vonatkozik. Nem kétséges, hogy a bővítés éppen az ő nevéhez fűződik. Az egykor elegáns kerti homlokzat emeleti tornácának klasszicista stílusa megerősíti ezt a feltételezést.¹⁶

¹³ VaML KFL Protocollum Expediarum Fassionum V/3p. 1802. január 1–1809. május 31. 23–24, 151, 170, 214, 281, 282, 296, 303, 328, 351–352, 363, 370, 400, 402, 593; a Rájnisi utca 7-ről: Városi jegyzőkönyvek 1816. 227 (Irat: 823), az adójegyzékekben a ház 1819–1820-ban szerepel először. Lásd Kőszeg város adóhivatalának iratai, Conscriptiones Kö 47. A Rájnisi utca 3. és 5. számú házak már 1800, illetve 1801 óta szerepelnek nevén az adójegyzékekben, és egészen haláláig, 1825-ig Gerhausert nevezik meg tulajdonosként. Conscriptiones Kö 34-Kö 51, Contributional und Domestical Steuer: 1824–1828, Kö 52/1. Bonyolult ingatlanügyeiről lásd még Bariska-kézirat, 37–40.

¹⁴ VaML KFL Protocollum Expediarum Fassionum V/3p. 1802. január 1–1809. május 31. 123–124; DOMINKOVITS (2000), 164.

¹⁵ A vagyoneletről lásd VaML KFL Városi jegyzőkönyvek 1815. január 5. 3. (Irat: 7, 1814. december 31.); a fürdőről: *Kőszeg és Vidéke*, 1888. június 3., 4; Söptei-kézirat, K 120; „Szabad Királyi Kőszeg Városa Térképe”. Felmérte 1838/39-ik Eszt[endő]ben Kovatsits Sigmond T[ekinte]tes N[em]es Vas Vármegye hitese Mérnöke. Telekkönyvi Térkép, Vas Megyei Múzeumok Igazgatósága, Városi Múzeum Kőszeg; Az „új-fürdő”-t említi CHERNEL (1877), 87.

¹⁶ Az 1819. évi vagyonszerzésről VaML KFL Divisionales et Executionalia, Fasc. 48, Nr. 51. 1819. március 1–14. A teljes fogadót, amelybe ekkor a lakóházat is beszámították, a kiküldött városi szakértők ekkor 44.107 forint 26,5 krajcárért értékelik. Lásd még Söptei-kézirat, K 119.



8. kép. A Gyöngyös patak partját ábrázoló térkép részlete, Karl Schubert, 1826
(Vas Megyei Levéltár Kőszegi Fiókleveltára)

Ami a szabadon álló, modern „villát”, a fürdőt és a közöttük elhelyezkedő, nagy telket illeti, több térképpel is rendelkezünk a 19. század első feléből, illetve közepéről. Feltűnő, hogy a lakóépületet még sem az 1819. évi úgynevezett postakocsitérkép, sem az 1826-ból fennmaradt, Karl Schubert városi rajztanár által a Gyöngyös patak partjáról készített, színezett térkép (8. kép) nem ábrázolja. Annak ellenére, hogy, mint láttuk, éppen 1819-ből már biztos forrással rendelkezünk Gerhauser saját házáról, amely először csak a házszámozást rögzítő 1838–39. évi telekkönyvi, később az 1857. évi kataszteri (9. kép), majd az ezen alapuló 1882. évi térképen (10. kép) jelenik meg, tegyük hozzá, egymástól némiképp eltérő alaprajzzal. Mindenesetre a 19. század elején, az emelettel párhuzamosan már felépül a tulajdonos saját használatú istállója és vele együtt a kocsiszín a ház



9. kép. Az 1857. évi kataszteri térkép részlete
(Vas Megyei Levéltár)



10. kép. Az épületegyüttes az 1882. évi térképen, részlet
(Vas Megyei Levéltár Kőszegi Fióklevéltára)

északi oldalán. A telek alsó, déli végén mindhárom alkalommal feltüntetik az egyelőre ismeretlen funkciójú, eredeti formájában ma már nem létező, földszintes „melléklakot”.¹⁷

Változó hosszúsággal, de mind az öt térkép mutatja azt a Gyöngyös patakkal párhuzamos, hosszasan elnyúló épületet, amelyhez a két újabb felmérésen több másik, a kert belső területén, a fürdő felé néző objektum is áll. Mindezek egy Samuel Gerhauser, illetve örökösei által működtetett, összetett funkciójú gazdasági komplexum részeit képezték. Egyes elemei erőteljesen át-, illetve újjáépítve, részben lebontva napjainkig állnak (11. kép).¹⁸

Róla ugyanaz a két forrás, az 1814 decemberében, majd 1819 tavaszán felvett helyszíni vagyonszeírás tájékoztat, mint Gerhauser szomszédos, saját lakóháza esetében. Az azonosítás szempontjából érdemes az utóbbiból kiindulni. Ebben a felsorolásban „vendégfogadó több épülettel” címszó alatt két önálló, emeletes ház és egy kisebb kerti lakon túl egy további, igen terjedelmes épületet is számba vesz, ahol a földszinten 3 szoba, 2 konyha, spájz, lóistálló (12 lóval), tehénistálló (20 tehénnel), sőt 6 lovaskocsi befogadására alkalmas kocsiszín is található. Az emeleten a 9 szobához mindössze egyetlen konyha tartozik.¹⁹ Az öt évvel korábbi forrásból megtudjuk, hogy a fogadó már akkor is működött, sőt 1814-ben Gerhauser még 19 tehénnel és 20 lóval rendelkezett, s ami különösen fontos, saját postakocsija is volt. Ebben az évben már „K. K. Postmeister”-ként szerepeltek, de a monopólium hivatalos bérlőjeként Franz von Polakovitsot nevezik meg, akinek Gerhauser bérleti díjat köteles fizetni.²⁰

Érdekes adalék, hogy egy évvel korábban, 1813-ban Gerhauser három évre szerződést kötött

¹⁷ Magyar Országos Levéltár (MOL), Térképtár, S 12 Div. XIII. Nr. 491; Karl Schubert: „Situations-Plan des Günsflusses. Tab. II.” 1826. (tus, színes vízfesték, 48,5×72,5 cm) VaML KFL Kőszegi Rajziskola anyaga I. doboz; Kovácsits (1838/39); VaML VI. Kataszteri Helyszínelési Felügyelőség iratai. Műszaki iratok. Kőszeg szabad királyi város 1857. évi kataszteri térképe. 1838/39 és 1857 között változott a házszámozás. Ez utóbbi térképen a lakóépület a 272. számon (hrsz. 1741.) szerepel. Az 1882. évi térképen (VaML KFL Térképtár, Kőszeg város térképe, 1882), amely egységben mutatja a szóban forgó, még a 19. század elején kiépült, teljes épületegyüttest, a Bogay-ház a melléklakkal együtt az 1743. helyrajzi számon látható.

¹⁸ A volt fogadóépület erőteljesen átépítve a Malomárok utca 11. házszám alatt. Ezúton is köszönöm B. Benkhard Lillának és Ivicsics Péternek, akikkel évek óta együtt dolgozunk a kőszegi műemléki topográfián, hogy segítségemre voltak az épületek helyszíni bejárásában, a levéltári kutatásban, valamint a fényképek és az alaprajzok elkészítésében.

¹⁹ Lásd a 15. jegyzetet. Ebben az évben egyébként – az adójegyzékek szerint is – mindhárom egymás mellett álló (118., 119., 120. számú) telek tulajdonosa Samuel Gerhauser volt, aki a 120. szám alatt működő fürdő, kertészház és üvegház működtetését bérbe adta Karl Steinbach kereskedőnek. VaML KFL 4. Házösszeírások, Kö 47. 1819/1820; Bariska-kézirat, 35.

²⁰ Lásd a 14. jegyzetben szereplő, 1815. január 5-i dátummal jegyzékbe vett, 1814 decemberében készített vagyonszeírást.

Ernest von Schnehen osztrák lovaskapitánnyal a fogadó két épületének használatára. A paktumot hamarosan felbonthatták, mert később az illető úr nevét már sehol sem említik, mindenesetre a tulajdonos augusztus 24-én átvett 1000 forint foglalót. A szövegből kiderül, hogy a Gyöngyös-parti épület akkor még nem volt olyan hosszú, mint 1819-ben. A földszinten pince, két szoba, egy konyha és egy istálló kapott helyet, míg fölöttük csupán négy lakószobát említenek. A szerződésben Gerhauser kötelezettséget vállalt arra, hogy még egy nagy konyhát, prэшázat és árnyékszé-



11. kép. Az egykori part menti fogadó átépített maradványa
(B. Benkhard Lilla felvétele, 2011)

keket épített saját költségén. A kapitány ragaszkodott a teljes kert egyedüli használatához, sőt még ahhoz is, hogy a tulajdonos emeljen számára egy új, négy ló befogadására alkalmas istállót. Végül arról szintén szó esett, hogy újabb összegért egész évben igénybe vehet egy szobát a szomszédos fürdőházban.²¹

Nem kétséges, hogy olyan útszéli, úgynevezett beszálló fogadót kell elképzelni, ahol a kocsikat és a szekereket is el lehetett helyezni. Az általunk ismert adatok sehol sem szólnak arról, hogy itt lett volna a hivatalos postaház, ezt bizonyára valahol máshol kell keresni. Mégis hasonló funkciót töltött be, hiszen a városba vezető egykori Szent János-, ma Felső-híd közelében, még a város szélén megállhattak a postakocsik és lovakat válthattak. Utasaik, akik inkább kereskedők vagy mesteremberek lehettek, eltölthettek itt egy-egy éjszakát. Bizonyára erre szolgált a patakparti

²¹ VaML KFL Városi jegyzőkönyvek 1813. december 28. 487 (Irat: 1153–1154).

hosszú ház istállójának emeletén található kilenc szoba, amelyet hamarosan a városi híd elkerülésével, a Gyöngyösön át közvetlenül is el lehetett érni. Időnként a Gyöngyös áradása kisebb károkat okozott ugyan, ez azonban alkalmat adott arra, hogy újabb földterületekkel bővítse birodalmát, sőt a város irányából szolgalmi úthoz is juthasson. Bizonyára anyagi okai voltak annak, hogy Gerhauser – éppen fogadójával szemközt – hídépítésbe kezdett. Az erre vonatkozó iratanyag még nem került elő, az 1826-ból fennmaradt, Schubert-féle térképen olvasható felirat – „Gerhauser-Brücke” – azonban félreérthetetlenül utal egykori tulajdonosára.²²

Így már érthető, hogy a vállalkozó kedvű postamester miért nem a belvárosban lakott. Saját fantasztikus vállalkozása mellett akart élni. Képzeljünk el egy 19. század eleji magángazdaságot, amelyhez svájci tehenészet (csúrral és pajtával), valamint fogadóval egybekötött postakocsi-szolgálat tartozott, közvetlen közelében pedig egy igen modern szórakozónegyedet, ahová nyilván nem annyira a betérő alkalmi vendégek, mint inkább maguk a kőszegi polgárok jártak. Bizonyára több társadalmi réteg is megtalálta itt a kikapcsolódást, hiszen a nyári fürdőzésen kívül a biliárd, a teke és a körhinta mellett napi poharazgatásra és táncmulatságra is sor kerülhetett. Valószínű, hogy éppen ebben tudott rivalizálni a talán inkább a gazdagabb belvárosi közönség igényeit kielégíteni kívánó Bálházzal.²³

Az itt felvázolt történet természetesen ennél jóval alaposabb feldolgozást kíván: nem csupán az épületek, hanem a szóban forgó Gyöngyös-parti terület, valamint a kőszegi fogadó- és postaügy teljesebb ismerete, illetve Samuel Gerhauser igen érdekes személye miatt is. A kutatásokból nyilván részletesen kiderül majd, miért is került Gerhauser 1819-ben végképp pénzzavarba, olyannyira, hogy végül eltiltották javai eladásától és újabbak vételétől. 1825. december 25-én halt meg, özvegyével azonban a városi vezetés igen ellenségesen viselkedett. Egyéb kérései elutasítása mellett azt sem engedélyezte, hogy az asszony kriptá építésére féláron vásárolhassa meg a szükséges 5000 darab téglát.²⁴

Nehéz idők jöttek, a család szinte teljes vagyonát elvesztette. A fogadót és a fürdőt a szórakozóhellyel hamarosan eladták, itteni ingatlanjaik közül egyedül a Gyöngyös-parti lakóház maradt meg. A 19. század folyamán végig Gerhauser Zsigmond, József és az ő rokonaik éltek itt. Tőlük vásárolta meg 1901-ben az ismert kőszegi téglagyáros, Czeke Gusztáv, aki valószínűleg közvetlenül Bogay Lajosnénak adta tovább 1906-ban.²⁵

²² A Felső-híd alatti terek boltozatait 1788-ban készítette Franz Trimmel kőműves mester. MOL, E 316. No. 2111. Az átalakítás tervrajza, oldalnézet és alaprajz. Papír, rózsaszínnel és szürkével lavírozott toll, 24x28 cm. MOL, T 62. No. 1515.; VaML KFL Városi jegyzőkönyvek 1815. június 23. 241, 1815. december 1. 445–446 (Irat: 948); Karl Schubert, „Situations-Plan...”, II, 1826. Ez a híd ma már nem áll. Az a MOL-ban őrzött, két színezett tollrajz, amelyen ugyanannak a hídnak két különböző alírással („Plan zur Bettler Brücke” és „Plan zur Feld-Brücken”) olvasható, egyébként azonban egyforma változata szerepel, nem a Gerhauser által készített hídát ábrázolja. A Gyöngyös város felőli, belső ágára képelték el őket 1819-ben. Tervezőjük Karl Schubert városi mérnök, egyben a Kőszegi Mintarajziskola tanára volt. Azt, hogy meg is valósultak, az ugyancsak általa rajzolt 1826. évi térkép bizonyítja (8. kép). MOL, T 60. No. 172/1, 172/2.

²³ Az 1795-ben megnyílt belvárosi Bálházban (Schneller utca 2.) színielőadásokat és hangversenyeket is tartottak. BARISKA–NÉMETH [1984], 104.

²⁴ VaML KFL Városi jegyzőkönyvek 1819. 40, 77, 84, 353. 1820., 347 (Irat: 1347), 379.; Gerhauser halálának időpontjáról: Városi jegyzőkönyvek (törvényhatósági) 1826. január 10. 3.; özv. Gerhauserné kérvényei a városhoz: Városi jegyzőkönyvek (politikai) 1826. 81. No. 217, 173. No. 356.; Gerhauserné kérvénye a kedvezményes árú téglákért: Városi jegyzőkönyvek (törvényhatósági) 1826. 161. No. 401.

²⁵ Söptei-kézirat, K 118, K 119, K 120.

BIBLIOGRÁFIA

- BAJZIK (2002) – BAJZIK Zsolt: Vasi kastélyok a sebesültek és a foglyok szolgálatában 1914-ben, *Vasi Honismereti és Helytörténeti Közlemények*, (2002)/1, 63–79.
- BARISKA–NÉMETH [1984] – BARISKA István–NÉMETH Adél: *Kőszeg*, Budapest, Medicina, é. n. [1984] (Panoráma – Magyar Városok).
- BOROVSKY (1898) – *Magyarország vármegyéi és városai. Vas vármegye*, szerk. BOROVSKY Samu, Budapest, „Apollo” Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1898.
- CHERNEL (1877) – CHERNEL Kálmán: *Kőszeg szabad királyi város jelene és múltja*, I, Szombathely, Tettei Nándor és társa, 1877.
- DOMINKOVITS (2000) – DOMINKOVITS Péter: A kőszegi Posztógyár a reformkorban, in *Kőszeg 2000. Egy szabad királyi város jubileumára*, Kőszeg, Polgármesteri Hivatal, 2000, 157–180.
- K. LENGYEL (1994) – K. LENGYEL Zsolt: Bogyay Tamás (1909–1994), <http://epa.oszk.hu>, 1994, 312–315 (utolsó letöltés: 2011. december 10.).
- KOPPÁNY (1993) – KOPPÁNY Tibor: *A Balaton környékének műemlékei*, Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1993, 129 (Művészettörténet – Műemlékvédelem, 3).
- MEDGYESI (2011) – MEDGYESI Gréta: A hely és a rétegek viszonyának értelmezése, *Debreceni Műszaki Közlemények*, 10(2011)/2, 37–47.

Klára Mentényi

The Childhood Home of Thomas von Bogyay

Thomas von Bogyay's parents purchased a dwelling in Kőszeg for 15,000 crowns in 1906, only three years before the birth of their son on April 8th, 1909. The house is located on the bank of the Gyöngyös River, which runs north-south on the eastern side of the town. The street was named after the nearby barracks, in which the father, Lajos Bogyay, a Hussar officer of the Austro-Hungarian Monarchy, served at the time. The two story house included outbuildings, as well as a closed, inner garden of almost 3,000 square metres. They did not live here for long, however. During the First World War Bogyay's parents moved away from Kőszeg, taking their son and his three siblings with them. In 1914 Lajos Bogyay allowed the building to be used as a military hospital in which 35 beds could be accommodated. For a few years it remained in their possession, but they sold it in 1917. It was owned by high ranking officers until the middle of the century.

There are no known copies or originals of the blueprint of the building, and regrettably there was never an opportunity to conduct an examination of the site from the perspective of its architectural history. However, the unevenness of the ground plan and the ways in which the various structures are connected to one another suggest that it was built in several stages.

The earliest part is most likely a small structure of rustic masonry discernible in the cellar, which was enlarged in the second half of the 18th century into a single-story dwelling with a rectangular ground plan and vaulted rooms. When in the first years of the 19th century the Evangelical lawyer and town councillor Samuel Gerhauser, a member of the lesser nobility, purchased the territory on the banks of the Gyöngyös River, the building was undoubtedly already standing. Between 1814 and 1819 the new owner transformed it into a two-story “villa” in the Neo-Classical style. Its most attractive feature was the avant-corps projection at the centre of the garden façade, where a veranda with columns and arches on the upper floor was crowned with a triangular tympanum.

Gerhauser, who rapidly acquired more and more wealth and land and owned vineyards, gardens and various estates, as well as a Swiss dairy farm and three properties in the inner town that he lent out, furnished this house for himself and his family. The primary reason he decided to make this his home, apart from the beautiful surroundings, was its proximity to his business enterprises. Specifically, in the three plots neighbouring his home he operated a bathing facility, a restaurant and dancing hall, a skittle ground, a carousel, and an inn consisting of several buildings. According to records the proprietor was also the tenant of the postmaster office in the second decade of the 19th century, and his inn, which was capable of receiving merchants with carts of goods (as many as 12 horses, 6 horse-drawn carts and 9 guest rooms on the upper floor), also functioned as stagecoach station.

The various buildings and the undertakings they represented (in other words the Neo-Classical villa on the banks of the Gyöngyös River, which Gerhauser made his abode, the aforementioned modern model farm, the inn, the stagecoach station, and the amusement quarter) were all the work of man who, though a member of the nobility, led the life of an enterprising burgher. His spectacular successes were followed by rapid ruin, and the family soon lost all its wealth. By the close of the 19th century only the villa where his descendents and collateral heirs resided remained. Gusztáv Czeke, the well-known owner of the town's brick factory, bought the house from them in 1901, and presumably it was from him that the Bogay family purchased it in 1906.

Today the free-standing, two story house at Malomárok Street 9 has an irregular ground plan. The entrance faces the river, but the main facade still looks out on the once spacious garden. Over the course of the second half of the 20th century the harmonic outer appearance of the "mansion", or rather "villa", has fallen into an ever greater state of disrepair, the efforts of the local government notwithstanding.

Keywords: Kőszeg, Lajos Bogay, Katalin Pauler, Bogay-villa, Gyöngyös River, Samuel Gerhauser, baths on the bank of the Gyöngyös, inn on the bank of the Gyöngyös, stagecoach station, dance hall and restaurant at the beginning of the 19th century, skittle ground at the beginning of the 19th century, billiard room at the beginning of the 19th century, carousel at the beginning of the 19th century, Swiss dairy farm, Neo-Classical villa, Neo-Classical architecture, architectural history

Wehli Tünde

Bogyay Tamás és Johannes Aquila

Bogyay Tamás 1994. február 8-án bekövetkezett halálát követően leányától, egyben közvetlen örökösétől, Emese Pießkalla asszonytól az MTA Művészettörténeti Kutatóintézete és a Münchener Magyar Intézet (Ungarisches Institut) nagyvonalú ajánlatot kapott: a két intézmény ajándékképpen átveheti az elhunyt tudós lakásában, dolgozószobájában őrzött, tudományos pályájához kötődő hagyatékát – jegyzeteit, kéziratait, saját publikációinak példányait, levelezését, valamint könyvtárát, végül fénykép- és diapozitívgyűjteményét.¹ Még az év júliusában Münchenbe utaztam, hogy elvégezzem a hagyaték számbavételét, és az örökös-ként közreműködő unokával, Michael Pießkalla úrral, valamint a müncheni intézetet képviselő K. Lengyel Zsolttal megbeszéljük az anyag elosztását, feldolgozását és a kettéosztott anyag további kezelésének-használatának kölcsönösségen alapuló lehetőségeit.²

Megbeszélésünk értelmében a hagyaték közép-európai vonatkozásának is minősülő, avar-szláv-karoling kultúrát érintő egysége maradt Münchenben, ehhez társult a könyvtár hungaricagyűjteményének magyarországi provenienciájú része. Az örökség Budapestre szánt gerincét Bogyaynak a középkori magyarországi művészet bizonyos témaköreire – Zalavár, Szent Korona, Ják, Johannes Aquila stb. – vonatkozó anyagai és az 1945 utáni magyar emigráns szakirodalom mellett az európai művészet Magyarországon nehezen elérhető, illetve innen hiányzó kiadványai jelentették. A Budapestre szállítandó anyag nyolc hatalmas, a Művészettörténeti Kutatóintézet nevével és postacímével ellátott kartondobozt töltött meg. A dobozokat a Magyar Köztársaság Külügyminisztériuma államtitkárának segítségével a müncheni magyar konzulátuson helyeztük el az akkori konzul segítségével annak ígéretével, hogy az ajándék áthozataláról gondoskodnak.³ Sajnálatos módon azonban a dobozok fele valószínűleg a diplomáciai mozgások: személycserék és költözködések áldozata lett. A fénykép- és diagyűjtemény teljes egészében elkallódott, erre

*Wehli Tünde művészettörténész,
kandidátus. Kutatási területe: középkori és reneszánsz könyvfestészet,
a középkori magyarországi művészet
ikonográfiája.*

E-mail: wehli@arthist.mta.hu

*Tünde Wehli, art historian, holder of
a candidate's degree. Areas of research:
Medieval and Renaissance illuminated
manuscripts, iconography of medieval
Hungarian art.*

E-mail: wehli@arthist.mta.hu

¹ Emese Pießkalla levele: MTA BTK MI 1994. V. 6. 249/94. sz. dokumentuma.

² A könyvekből – az anyag számbavételével párhuzamosan – Michael Pießkalla kiemelt magának kultúrtörténeti vonatkozású kézikönyveket. Könyvjegyzékemben ezt a folyamatot nem tudtam követni, ezért hiánylista készítéséről lemondtam. K. Lengyel Zsolt úrral abban egyeztünk meg, hogy az anyag egységét a kettéválasztott dokumentumok két katalógusának összeillesztésével biztosítjuk. A katalógusok egyesítése feldolgozás hiányában ez ideig nem történt meg. A kéziratos hagyaték feldolgozása is várat magára.

³ MTA BTK MI 154/95. sz. levél, amely összefoglalja a korábbi megállapodást, és az anyag Budapestre szállítását kéri.

a sorsra jutott az intézetünknek szánt könyvállománynak mintegy kétharmada, és valamelyest megcsappant a kéziratos anyag is.⁴

Szerencsére a Johannes Aquilára vonatkozó dokumentáció csaknem hiánytalan.⁵ Ezért is esett választásom Bogay Tamásnak erre a kutatási területére.

A korábban magyarosan Aquila Jánosnak nevezett Johannes Aquila személye ismeretlen. Ennek ellenére ő a 14. század utolsó negyede Magyarországnak egyik legjobban dokumentált és legtöbb művel képviselt, legérdekesebb művészegénisége. Az ország kulturális központoktól távoli periferiáján, Vas és Zala megyékben működött évtizedeken keresztül. A délnyugat-magyarországi régióval szomszédos Stájerországban született, művei itt is fennmaradtak. A középkorban ezeket a jórészt vend-szlovén-német lakosságú területeket nem választották el egymástól országhatárok, hanem földrajzi-gazdasági adottságaik mellett kereskedelmi útvonalak kötötték össze. Gazdasági és kulturális szempontból nem tartoztak az ország élvonalába. A kulturális központoktól távol estek. A helyi központot a városi polgársággal rendelkező Radkersburg jelentette. Ebből a városból indult Johannes Aquila. Első ismert műve, a veleméri Szentháromság titulusú templom kifestésekor (1378) még magányosan dolgozott, a későbbiekben valamiféle vállalkozói formában stílusát nem követő segédekkel társult. Velemér után a bántornyai (Turnišče) Szűz Mária Mennybevitele-templom (1383–1389) kifestését vállalta, majd feltételezett szülőhelyén, Radkersburg (szlovénül Radgona, vendül Radgonja, magyarul Regede) Pistorhausában tűnt fel 1390 körül,⁶ ezt követően a mártonhelyi (Martjanci) Szent Márton-templom kifestését vállalta (1392), végül utolsó ismert műve az ágostonos remeték fürstenfeldi (Fölöstöm) temploma, melynek freskóival 1395 körül készült el.⁷ A ma ismertnél valószínűleg több templomot festett ki az Aquila vezetése alatt álló műhely a fennmaradt emlékektől körülhatárolható téglalapba foglalható területen, de pusztulásuk feltehető. A festő tanulmányaira vonatkozó ismeretek hiányoznak. Stílusának, kompozícióinak előképeit, művészetének párhuzamait a szakirodalom meglehetősen tág földrajzi és időbeli keretek között, Itália, Stájerország, Magyarország és Csehország 14. század közepétől az 1400-as évekig terjedő fal-, tábla- és kódexfestészetében kereste és keresi, mégpedig valamely itáliai, stájerországi városi, illetve prágai vagy magyar Anjou udvari környezetben.⁸ A képelrendezési gyakorlatnak és az egyes kompozíciók lehetséges forrásainak irodalma tekintélyes, de még korántsem átfogó.⁹ Johannes Aquila életműve a felsoroltak okán vagy a hiányzó adatok ellenére is különleges művészettörténeti, kultúrtörténeti értékkel rendelkezik. A viszonylag nagy mennyiségű falkép kronológiai rendje a művészi pálya folyamatáról ad képet, a feliratok segítik a művek értelmezését, az ábrázolások mögötti tartalom kibontását és a szignatúráknak, művészportréknak köszönhetően egy európai viszonylatban korai művészegéniség áll előttünk. Johannes Aquila

⁴ A 11 oldalnyi kéziratos könyvjegyzékből – mely nem komplett, mivel Michael Pießkalla esetenkénti könyvválogatását már nem tudta követni – mindössze a 25.817–25.919 közötti leltári számot viselő kötetek kerültek könyvtárunk állományába. Bogay publikációinak, melyek jobbára különlenyomatok, és a különlenyomat-gyűjteménynek a leltározását-katalogizálását Havasi Krisztina végzi. A kéziratos hagyaték a következő egységekből áll. 1. Zalavár: 1 mappa (a palliumot is mappának nevezem), 2. Sacra Corona: 1 doboz és 2 mappa, 3. Esztergom (Porta Speciosa): 1 doboz, 4. Domonkosfa-Zalaháshágy: 1 doboz, 1 mappa, 5. Ják: 1 doboz, 6. Bántornya: 2 doboz, 1 mappa, 7. Hungaria in exteris: 2 doboz, 8. Ungarisches Institut előadások, 9. METEM előadások: 1 mappa, 10. ELTE előadások, 1992. őszi szemeszter.

⁵ Ebből a gyűjteményi egységből csupán az előadásokat illusztráló diapozitívek hiányoznak.

⁶ LANC (2002), 25. Képes Krónika.

⁷ LANC (2002), 91.

⁸ Az itáliai és stájerországi, valamint cseh kapcsolatok a téma specialistáinak többségét foglalkoztatják. A magyar uralkodói udvari könyvkultúra, nevezetesen a Magyar Anjou Legendárium és a Képes Krónika szövegének, képeinek ismeretét különös nyomtatékkal taglalja: KERNY (2010), 15.

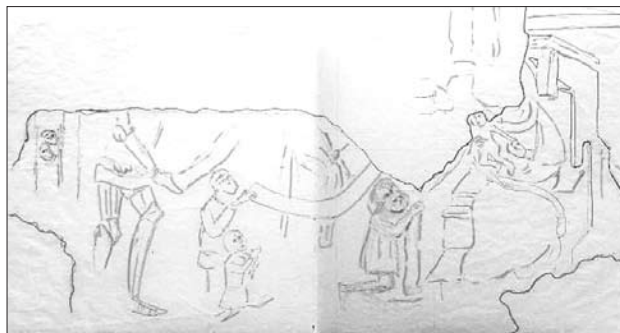
⁹ Rómer Flóristól az 1984-es konferencia anyagán keresztül összefoglalóan, majd az egyes képekre koncentrálna számos helyen: *Johannes Aquila* (1989), HÖFLER–BALAŽIC (1992), KERNY–MÓSER (2010).

munkásságán keresztül a korszak egy sajátos területének szellemi-művészeti igényei rajzolódnak ki előttünk, betekintheünk a művészeti tevékenység szervezetébe, kitapinthatjuk a művész és a megrendelő közötti viszonyt, valamint a programadás körülményeire is következtethetünk.¹⁰

Bogyay Tamás számára az Aquila-kutatás irányát és 1986-ig követett útját lényegében már a Hekler Antalhoz írt és 1932-ben megvédett, a maga korában modernnek számító, művészetszociológiai kérdésekkel foglalkozó doktori disszertáció kijelölte.¹¹ Bogyay mintegy fél évszázadon keresztül vissza-visszatért a radkersburgi festőhöz. A témában közreadott publikációk a kutatás egy-egy jelentős stációját jelentik; nem egy előadás vagy publikáció appendix jellegű kiegészítései, hanem a kérdéskör más, újabb szempontú megközelítései.

A Johannes Aquilára utaló dokumentumokat két irattartó doboz és egy iratgyűjtő mappa őrzi Bogyay Tamás hagyatékában, amelyekben az alábbi tartalmi egységek tanulmányozhatók.¹²

1. A levelek gyűjteménye 1935–1985 közötti darabokból áll. Ahogyan a következőkben említésre kerülő nevek is jelzik, Bogyay levelezőpartnerei a művészettörténészekről kezdve a történészekig a textológusokig vezetnek el: France Stelétől (1886–1972) Marijan Zadnikaron, Entz Gézán (1913–1993) át Fügedi Erikig (1916–1992) és Mezey Lászlóig (1918–1984). Milyen témákat érintett ez a levelezés? A szlovéniai kutatókkal az 1935–1982 közötti években aktív levélváltás az egyes falképekkel kapcsolatos információcserét szolgálta.¹³ A magyarországi kollégákkal folytatott levelezés az 1930-as évektől az utolsó tanulmány elkészültéig történelmi adatok kérését, ellenőrzését, a falképek feliratainak értelmezését jelentette.¹⁴ Német kutatókhoz írt leveleiben a művészönarckép és a művész művészetszociológiai helyzetére vonatkozó kérdéseket tesz fel többek közt Kurt Gerstenbergnek (1886–1968) és Wolfgang Braunfelsnek (1911–1987) 1948-ban, tehát az első jelentős Aquila-tanulmányon dolgozva. A válaszokból kitűnő korabeli ismeretanyag birtokában német kollégái alig gyarapíthatták ismereteit.¹⁵



1. kép. Supplicatio-kép, egykor a bányászati templom szentélyének északi falán (ceruzarajz, Csemegi József? MTA BTK MI, Bogyay-hagyaték)

2. A téma bibliográfiája, az ide tartozó különnyomatok, a fontosabb publikációk xeroxmásolatai, és végül Bogyay Tamás olvasmányairól készült jegyzeteinek mérítése lenyűgözően széleskörű. A művészettörténeti vonatkozású anyagot ikonográfiai és stílustörténeti pub-

¹⁰ Jelen tanulmány témája nem indokolja annak a kérdésnek a taglalását, hogy Johannes Aquila folytatott-e építési tevékenységet, és a korábban az oeuvre-be sorolt Nagytótlak (Selo) falképeinek elemzésétől is eltekinthetünk.

¹¹ BOGYAY (1932). Bogyay hagyatékában ebből a publikációból nem maradt példány.

¹² Az alábbi ismertetés nem követi szorosan a dobozok, illetve a bennük rejlő palliumok tartalmát, mert egy-egy téma több helyen is felbukkan, továbbá mert valamely több kérdést érintő dokumentumot csak egy helyre lehetett beilleszteni.

¹³ Pl. France STELE a bányászati falképek részletes leírását adja, ezen belül a frissen feltárt donátorábrázolásról számol be, és részletfotókat is mellékel (utóbbiak nincsenek a levél közelében). Egyben jelzi, hogy szívesen olvassa Bogyay ide illő publikációit, akár magyarul is („Ich lese ungarisch!”): Ljubljana, 1939. XII. 28. Az ökréjjes címerpajzsról értesít: uo., 1940. IX. 29. A votívképről: uo., 1941. II. 16.

¹⁴ Pl. Csemegi József, 1939. XI. 28., Mezey László, Budapest, 1982. I. 27.

¹⁵ A Gerstenberghez írt levél Egerndachban kelt 1948. IV. 19-én. A Braunfelsnek címzett levelet Staudachban írta 1948. VI. 1-jén. A két címzett közül csak Gerstenberg dátumot nélküli válasza ismerjük, melyben a prágai Parler-műhely művészabrázolásaira hívja fel a figyelmet. Ezek azonban ismertek lehettek Bogyay előtt is. Fennmaradt Ludwig Rothenfelder egy informatív levele (Nürnberg, 1948. IX. 28), melyben felsorolja az általa ismert három tarpajzsos cég-címereket, úgymint a freiburgi Münster festőcég címereit (üvegablakon 1320–1330 körül) és néhány későbbi emléket.

likációk, ezen belül művész- és donátor-ábrázolásokra, viselet- és fegyvertörténetre vonatkozó kiadványok jelentik. A történelmi tárgyú művek körében heraldikai, genealógiai és családtörténeti munkák, gazdaságtörténeti, kereskedelmi és útviszonyokra fókuszáló publikációk sorakoznak. A hitvilág körét a népi vallásosságra irányuló tanulmányok képviselik. Ennek a tekintélyes anyagnak jó része a publikációk apparátusában megjelenik, ám ennek egy részét, a művészettörténeti stílusra vonatkozót, publikációiban ritkán hasznosította Bogyay; azonban hogy háttéranyagként számolt vele és ismeretét fontosnak tartotta, annyi biztos. Erről tanúskodik például Csemegi József (1909–1963) 1939. november 28-án hozzá címzett levele. E dokumentum mellékleteként a levelezőpartner korábban tett ígéretét teljesítendő „Vizecske János freskói”-nak kívánt rajzait küldi.¹⁶ Feltehetően ennek a küldeménynek az emléke a hagyaték egyetlen komolyabb rajza, mely a bántornyai templom szentélye északi falának Bogyay által tárgyalt kompozícióját ábrázolja (1. kép).¹⁷ A levél írója a bennünket érdeklő részben „Misike” (Ernst Mihály) *A dunántúlialfestés középkori emlékei* című, 1935-ben megjelent – „komoly” – kötetének Velemérrel foglalkozó fejezetét bírálja.¹⁸ Mindenekelőtt a „mindenáronmindenolasz” szemléletet nehezményezi, s bízva levele címzettjének a sajátjával egybeeső ítéletében, Johannes Aquilát olyan mesternek tartja, „...aki mind a német, mind az északolasz művészetet jól ismerte és keverte össze”; s akinek művészetéhez a délnémet festészetben találna megfelelő analógiára. A bírálat alapvetően helyes, de nyilvánvaló, hogy az ellenvélemény egy kultúrpolitikából fakadó ítéletnek szól. Bogyay szakmai karrierjének első – zalaegerszegi – éveiben alaposan megismerhette a régió műemlékeit, de nem jutott szakirodalomhoz. Barátja, Csemegi József küldött neki jegyzeteket, például az Ernst-kötet jegyzeteinek Johannes Aquilára vonatkozó tételait kimásolva. E tételek közül a mindig visszafogott Bogyay egyedül Gerevich Tibor (1882–1954) *L'arte antica ungherese* című, 1930-ban közreadott tanulmányának festőnkre vonatkozó sorait – miszerint 1350 körül született, festő és építész, a dél-itáliai festészeti stílus képviselője, és így tovább¹⁹ – glosszázza tőle szokatlanul erőteljes stílusban és tónusban: „ahány gondolat, annyi tévedés!! Hülye!!!!” Nyilván alapvetően a művész dél-itáliai gyökerei felől nem győzte meg a nagy tekintélyű művészettörténész Bogyayt, de emellett hiányolhatta a vélemény adatokkal való alátámasztását.

Erről szól a „Művészettörténet – stílus – ikonográfia, viselet” feliratú borító egy dokumentuma, mely szerint Bogyay később eredetiben is olvashatta Ernst munkáját. A Velemérre és Nagytótlakra (Selo, Szlovénia) vonatkozó szövegrészt²⁰ illetően külön lapon vélekedik a könyvről: „A[quila] J[ános] beállítása eleve el volt döntve a Magyar művészetről vallott felfogással. Ehhez keresett E[rnst] bizonyítékokat. Filológia: minden egyes eleme találgatás kérdése. Távoli centrumok? Középkori művészet nem lehet légüres térbe.” „Helyi reális körülmények közt rétegződött életet szolgál és megélhetési mesterségnek szolgál. . .” – majd így folytatja: – „Helyi adottságokból kell kiindulni.” Az idézett kommentár a maga korában igen progresszív; a stílusvizsgálat alapvetése és akár Bogyay Tamás kutatói ars poeticája is lehet, amelynek érvényesülése napjainkban szintén időszerű.

¹⁶ A levélben dunántúli román kori templomokról is ír Csemegi, emellett felmérő rajzok küldését is ígéri, egyfelől szemléltető eszközként, másrészt hogy bevezesse barátját az épületek mérnöki leírásának gyakorlatába. Egyúttal kritizálja a korabeli hazai szakirodalmat, mely Aquila mártonhelyi, veleméri festményeinek stíluskapcsolatait Lombardia irányában keresi az általa javasolt délnémet orientációval szemben. Csemegi Johannes Aquila művészetének háttérében miniatúrákat is feltételez. Ezt a gondolatot alapvetően a festőre, illetve műhelyére jellemző kompozíciós megoldások mellett a feliratbőség sugallhatta. Határozott formát ölt ez az elgondolás az utóbbi évek szlovéniai kutatásában, amikor a prágai Johann von Neumarkt illuminátorával, illetve a Magyar Anjou Legendáriummal és a Képes Krónikával hozták összefüggésbe a korabeli prágai és ausztriai tábla- és falfestészet mellett: HÖFLER–BALAŽIC (1992), 35, 37. A bántornyai Szent László-legenda összefüggése a Képes Krónikával a falképek feltárása óta ismert, erről újabban lásd KERNY–MÓSER (2010), 45.

¹⁷ Feltehetően erről a rajzról készítette Bogyay a Genealogia feliratú pallium elnagyoltabb rajzát.

¹⁸ ERNST (1935), 18–29.

¹⁹ GEREVICH (1930), 9.

²⁰ ERNST (1935), Velemér: 18–29, Nagytótlak: 58–64.

A stílusproblémák iránti érdeklődés mellett szól a szóban forgó pallium erre vonatkozó szlovéniai irodalmának gazdag gyűjteménye. Bogyay eszerint minden 1920 és 1972 közötti jelentősebb publikációval találkozott valamilyen formában, és mindent gondosan elolvasott, kijegyzetelt, s ezt az irodalmat nem egy vonatkozásban a hazai művészettörténeti irodalomnál mértékadóbbnak tartotta. Bogyay kutatói módszerét, precizitását talán éppen az Aquila-téma képviseli a leghitelesebben. France Stelè 1935-ben szlovén nyelven megjelent publikációját még egy nyelvet bíró személlyel fordíttatta magyarra,²¹ majd később már olyan leveleket írt szlovén kollégáinak, amelyeknek nyelvtani pontosságáról és stílusáról a címzettek elismerően nyilatkozhattak.²² Bogyay Johannes Aquila kedvéért megtanult szlovénül írni és olvasni!



2. kép. Supplicatio-kép, egykor a bántornyai templom szentélyének északi falán
(archív felvétel, MTA BTK MI, Bogyay-hagyaték)

3. A fényképek, rajzok és diagramok csoportjában²³ a fényképek közül a magyarországi művészettörténet-tudomány számára azok a legbecseesebbek, amelyek a bántornyai Szűz Mária Mennybevitele-templom szentélynek északi falán 1926–1928-ban feltárt és már ekkor elpusztult donátor-ábrázolásokról készültek.²⁴ Ezek a fényképek reprodukcióiknál lényegesen jobb minőségűek (2. kép). A donátor-ábrázolásokéhoz hasonló jelentőségű az eredeti helyéről leválasztott és jelenleg

²¹ STELÈ (1935): Művészet a Vendvidéken (Szlovén vendvidéken), 16.

²² Zadnikar jelzi, hogy jobb felvételek hiányában az 1928-ban Stelének készületeket küldi Bogyaynak: 1981. XII. 4-én kelt levél; ugyanő az 1982. III. 23-án kelt levélben dicséri Bogyay szlovén nyelvtudását.

²³ Bogyay e témakörbe tartozó előadásait diaposzítívvekkal illusztrálta, ezek azonban München és Budapest között elkallódtak. A már említett, Csemeginek tulajdonítható, pauszpapírra került rajzon kívül kisebb cédulák betűsorai, szavai tartoznak ide. Ez utóbbiak Bogyay kezétől származhatnak. A diagramok a Bánfi-család leszármazási rendjét mutató genealógiai táblázatok, melyeket Bogyay több publikációban is hasznosított.

²⁴ Öt darab felvételtől van szó, melyeket Zadnikar küldött Bogyaynak.

a ljubljanoi Narodna galerijában őrzött Trónoló Madonnát a gyermek Jézussal mutató falképről készült fénykép. A fotó az Aquila-műhely legkvalitásosabb festményeinek egyikét őrzi.²⁵

4. Bogyay Tamás Johannes Aquilával foglalkozó kéziratos, illetve nyomtatott tanulmányainak gyűjteménye két szempontból értékes. Egyfelől megtalálható benne néhány fontos, Magyarországon alig ismert, vagy nehezen elérhető publikáció.²⁶ Ebből a hagyatéki csoportból jelentősége okán kiemelendő a Koga kažejo podobe donatorjev na turniški sliki? című, Ljubljanában 1951-ben közreadott tanulmány, a falképek France Stelének köszönhető igényes leírásával együtt.²⁷ Az 1964-es bonni nemzetközi művészettörténeti kongresszuson elhangzott és 1967-ben megjelent előadás szövege megtalálható itt, sőt annak magyar nyelvű fogalmazványa is, amely Johannes Aquila 1378-ban és 1392-ben készült művészönarcképeit elemezte.²⁸ Ugyanakkor hiányzik a *Louis the Great of Hungary*... című kötet számára 1982-ben leadott és 1986-ban, New Yorkban megjelent német nyelvű tanulmány, melynek témája a bántornyai Szent László-legenda társadalmi háttérének elemzése volt.²⁹ Szerencsére a tanulmány kézirata olvasható a tárgyalat emlékkörben. Ennek a tanulmánynak azt a gépiratos változatát is őrzi a hagyatéki, amely 1985. október 10-én hangzott el az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport rendezvényén, és amelyet nyomtatott formában az *Ars Hungarica* közölt 1986. évfolyamában.³⁰

Ahhoz, hogy megértsük Bogyay Tamás Aquila-kutatásának lényegét és eredményeit, célszerű röviden összefoglalni elődeinek munkáját. Az első jelentősebb magyarországi publikáció Rómer Flórisnak (1815–1889) köszönhető, aki 1874-ben kiadott *Régi falképek Magyarországon* című corpusában foglalkozott a veleméri, a bántornyai és a mártonhelyi templomok néhány falképével.³¹ Szempontunkból e mű értéke a szakszerű ikonográfiai meghatározásokban és a falképeket kísérő – olykor a mai állapothoz viszonyítva talán épebb – feliratainak átirataiban rejlik. Az 1920-as évektől felélénkülő Aquila-kutatók két ágra szakadtak, a szlovén kutatók, elsősorban France Stelè érdemeként, a művész stílusára koncentráltak, s azt regionális összefüggéseiben vizsgálták.³² Az 1930-as évek magyarországi kutatásainak előterében a művész önarcképei álltak, és ebből az aspektusból kiindulva a középkori Magyarország határvidékén tevékenykedő mesterben egy, az itáliai trecento művészetének hatása alatt álló művészi öntudattal rendelkező, magyar nemzeti sajátosságokat is felmutató művészt kerestek és találtak benne.³³

Ekkor lépett a tudományok színterére Bogyay Tamás. Már említett disszertációja előrevetítette a téma megközelítésének irányát. A művész és megrendelője gazdasági-társadalmi-kulturális helyzetéből kiindulva Bogyay a falképek ikonográfiai programját vizsgálta. Újszerű megközelítésnek első eredményéről az 1951-es tanulmány adott számot. Ez a tanulmány a bántornyai templom szentélyének északi falán 1928-ban előkerült donátor-ábrázolásokkal foglalkozott.³⁴ Bogyay a korabeli birtokviszonyok feltárása és a diadalív nyugati falára festett címerpár tulajdonosának azonosítása útján állíthatta, hogy a Hahót nemzetségből származó, a Bánfi nemzetséget alapító

²⁵ Újabbban a galéria állományának egy része elérhető az interneten; a falképtörödékről egy igen jó színes felvétel áll rendelkezésünkre (http://www.ng-slo.si/umetnina.asp?src=imagelib/umetnina_popup/razstaveindogodkj/2009/prekmurje/akvila.jpg&opis=Umetnine+iz++Prekmurja%OD%C).

²⁶ Ezeket Bogyay a kutatási téma anyagával egyesítette, mintegy kiemelve, elkülönítve saját különnyomatai közül.

²⁷ STELÉ (1951); BOGYAY (1951).

²⁸ BOGYAY (1967), a 12 oldalnyi nyers fogalmazványnak tekinthető gépiratot a Donator feliratos palást őrzi.

²⁹ BOGYAY (1986a).

³⁰ BOGYAY (1986b).

³¹ RÓMER (1874), 15–23, 40–53, 26–28.

³² Mártonhely: STELÉ (1935), 3, 15–16, 39–40; Bántornya: uo., 3, 15–16, 19–20, 23, 24, 31, 36, 39–40.

³³ Velemérhez: RADOCSEY (1953), 233; Mártonhelyhez: Uő, 176; Bántornyához: Uő, 113.

³⁴ BOGYAY (1951).

I. Miklós és az ő – gyermekként ábrázolt – fiai között térdelő, László nevű fia fordul szent patrónusai közbenjárásával és az írásszalagokra írt könyörgések segítségével a trónoló Szűzanyához és Gyermekéhez (2. kép). Az 1964-es bonni nemzetközi művészettörténeti kongresszusi előadáson Bogay érdeklődése Johannes Aquilára, a művészegéniségre irányult. Az előadás a mester alapos, szöveges és heraldikus reprezentációjával foglalkozott. Megállapította, hogy a veleméri és a mártónhelyi templomok szentélyében komplexen jelen levő Johannes Aquila a középkori Magyarország határvidékén a nála alig pár évvel korábban dolgozó prágai Parler-műhely építőmester-ábrázolásait követte.³⁵ Bogay kimondhatta, hogy ezekben a templomokban rangos megrendelő hiányában foglalhatott helyet a társadalmi hierarchia alacsonyabb fokán álló művész falképen, mert Bántornyan, az előkelő Bánfi-család templomában csak a szignatúráját („memento mei Johanne Aquila”) helyezhette el falképei egyikén. Tehát a képes reprezentáció felülmúlta a szövegeset. Bogay mintegy mellesleg a képek templomon belüli elhelyezésével is foglalkozott. Nyilvánvalóvá vált, hogy a korabeli tendenciákhoz igazodva Aquila munkássága egybeesik a tradicionális képelrendezési szokások fellazulásával, a nagyobb krisztológiai és hagiográfiai ciklusok felbomlásával, és az egyes témák, főleg a kultuszképek előtérbe kerülésével. Bogay ezt a jelenséget az új típusú vallásosság, a *devotio moderna* szellemének érvényesülésével magyarázta.³⁶ 1982-ben, a Nagy Lajos-évforduló alkalmából közreadott New York-i tanulmánykötetben Bogay újra a bántornyai freskók felé fordult. Most a Szent László-képsor fal- és kódexfestészetben szokatlan jelenetei kerültek érdeklődéskörébe. Elődei nyomán az uralkodói udvari krónikás hagyomány ismeretét és az aquilai életműre nem jellemző tartalmú és műveltségi színvonalú programot a megrendelő család udvari kapcsolataival magyarázta.³⁷ Az 1985-ben Budapesten tartott előadás és ennek írott változata a fenti problémák részletesebb kifejtését és finomításának lehetőségét kínálta Bogay számára.³⁸ Az előadás fókuszába a bántornyai templom úgynevezett donátor-képe került, amelyet most a családtagok gesztusai és írásszalagjainak szövege alapján a votívképek csoportján belül a supplicációs képek körébe helyezett (2. kép). E képtípus jelentőségét abban látta, hogy rajta egy család több generációja jelenhetett meg úgy, hogy miközben az élő megrendelő tisztelettel emlékezik az ősökre, egyúttal saját lelki üdvösségét is előmozdítja. De nemcsak az élőknek a holtakért mondott imádság volt fontos, hanem fordítva is, hiszen az elhunytak is közbenjárhattak az élőkért az utolsó ítélet napján. A bántornyai festő ezzel a megoldással a 14. századi epitáfiumképek programját gazdagította a purgatórium és a *communio sanctorum* tana segítségével.³⁹ A bántornyai falkép készítettőjét e kép megrendelésekor fogadalomtétel vagy hódolat kifejezésének szándéka motiválhatta. „Az egész kép maga [...] egy könyörgő imádság,

³⁵ A templomon éppen dolgozó Peter Parler és a már elhunyt Arrasi Mátyás építésze utaló szerszámmal díszített pajzsral jelölt mellszobrai a prágai Szent Vitus dómban műfajuknál és személyekben megtestesülő környezetüknél fogva a reprezentáció magasabb fokán állnak a festészet műfajában tevékenykedő muraközi kortársaiknál. A muravidéki mester emellett ismerhetett más, művészszignatúrára utaló közelebbi emlékeket is. Ilyen lehetett Ábel festő sírköve a 14. század derekáról, vagy az a sírlap, mely az 1370-ben elhunyt, „johannes pictor regis hungarie” emléket őrizi. Mindkét budai emléken, az elhunytira vonatkozó több-kevesebb adatot szolgáltatató felirat mellett, festőtevékenységre utaló három tarpajzsos festőcímer látható: MAROSI (1987), 174, k 175, 631. Ugyanakkor a maga korában európai mércével mérve sem lebecsülendő Johannes Aquila művésznévválasztása (STELÉ [1935], 14.). Származási helyére mindössze egyetlen alkalommal, a mártónhelyi falképek egyikén utal: „Johannes Aquila de Rakespurga oriundus” (5. kép).

³⁶ Bogay elzárkózott attól a köztudatban elterjedt nézettől, hogy Aquila az udvari-lovagi kultúra provinciális képviselője lenne. Művészetében a vallásosságot tartotta meghatározóbbnak. A bántornyai László-legenda valószínűleg a Bánfi-család gondolatvilágát tükrözi, a radkersburgi festő világias tematikája a városi polgárság szellemének vetülete.

³⁷ Lásd különösen BOGAY (1986a), 251.

³⁸ BOGAY (1986b), lásd PROKOPP (1995), 206–208.

³⁹ A tisztítótűz és a szentek közössége tanáról lásd RATZINGER (1990), 179–190.

azaz supplicatio képbe-szövegbe foglalása” lett – összegez Bogay.⁴⁰ A tanulmánynak talán ez a legfontosabb mondandója, tanulsága. Bogay vizsgálódásának eredménye túlmutat a bántornyai kép értelmezésén, mert a kép műfajának definiálása közelebb vitt a devocionális ábrázolások körén belül egy képtípus pontosításához. Érdekes elemként jegyzi meg Bogay, hogy a Bánfi-család – a középkorra nem jellemző módon – vallásos elemet vitt az őstiszteletbe, miközben a vallási tematikát a több generáció együttes szerepeltetésével történelmi távlatokba emelte.⁴¹ Tulajdonképpen a László-legenda megfestése és a Képes Krónika feltételezett követése mellett Bánfi László a családkultusznak itt megvalósított formájában is a királyi családot követte, a korabeli magyarországi arisztokrácia körében egyedülként.

Noha nem ez volt a fő témája, Bogay utolsó tanulmányában visszatért a művészszignatúra kérdésére. Stelé nyomán visszakanyarodva a műhelykérdésre arra hívta fel figyelmünket, hogy olyan helyen is feltűnik a mester szignatúrája, ahol a műhelytársak keze dominál.⁴²

Bogay nem vehetett részt a Johannes Aquilának szentelt 1984-es velemi konferencián, és annak 1989-es megjelenéséig nem ismerhette kéziratot anyagát, azaz nem támaszkodhatott annak eredményeire sem. Feltehetően Marosi Ernőnek az *Életünk* című folyóiratban 1985-ben megjelent rövid összefoglalása is csak később kerülhetett a kezébe.⁴³ Nem láthatta a fürstenfeldi ágostonos remeték templomában 1977–1978 során feltárt, a velemi ülészakon részletesen bemutatott és a helyszínen szemrevételezett falképeket sem.⁴⁴ Ezért ezek tapasztalatait sem használhatta az utolsó előadás és publikációja. A velemi tudományos ülés nem tekintette feladatának a Johannes Aquilával kapcsolatban 1984-ig felmerült kérdések és az azokra adott válaszok újragondolását, a mester és műhelye munkásságának teljes körű áttekintését. A konferencia feltett Bogayt nem foglalkoztató kérdéseket, emellett felelevenítette és különböző mélységben tárgyalta az őt



3. kép. Johannes Aquila alakja és címere a mártonhelyi templom szentélyének délkeleti falán

érdeklő művészportré, devocionális ábrázolás, bántornyai Szent László-legenda, a mester és műhelye témákat, sőt valamelyest továbbfejlesztette azokat. Az Aquila-kutatásokba új szempontokat és eredményeket a fürstenfeldi Ágoston-rendi kolostor frissen és megbízhatóan restaurált falképei hoztak. Ezek ismeretében a mester eddigi tudásunk szerint 1378-ban kezdődő, és 1392–1393 körül lezárultnak hitt festői pályáját ez a falképeggyüttes – a radkersburgi Pistorhaus képeivel

⁴⁰ BOGAY (1986a), 246–248.

⁴¹ BOGAY (1986b), 153.

⁴² BOGAY (1986b), 150.

⁴³ MAROSI (1985).

⁴⁴ LANC (1989a,b).

egyetemben – közel egy évtizeddel meghosszabbította.⁴⁵ Az utóbbi falképek a megrendelő és a művész egymáshoz fűződő viszonyáról Bogyay által megrajzolt képet támasztották alá azáltal, hogy Bántornyához hasonlóan itt is előkelő alapítású és magas szellemi színvonalon álló, programadóként is számításba vehető megrendelővel-programadóval számolhatunk, továbbá Aquila a templom szentélyében itt is csak írott szignatúrával („Orate deum pro me Johanne Aquila pictore”) és a hárompajzsos festőcímmel jelent meg.⁴⁶

A velemi tanácskozást követő másfél évtized továbbgondolta, alkalmanként cizellálta is Bogyay Tamás Johannes Aquila-kutatásainak eredményeit.

Daniel Spanke egy tanulmánya a művészportréra vonatkozó újabb kutatások alapján egyfelől azt kérdőjelezte meg, hogy Johannes Aquila ábrázolásai lennének a legkorábbi festőönarcképek. Johannes Aquila művészönarcképeinek időbeli elsőségét érinti, amit az újabban ismertté vált emlékek megkérdőjeleztek.⁴⁷ Bogyay természetesen ismert itáliai művészábrázolásokat, de ezekkel nem érezte az Alpoktól északra készültekkel egy törő fakadónak, Johannes Aquila önarcképeit saját szempontjából tartotta a legkorábbiaknak.

Spanke az individuális jegyek hiánya alapján elveti a művészönarckép festésének még az igényét is Aquila esetében, legfeljebb alakjának képszerű megjelenítésével számol „Personalbild” formájában.⁴⁸ A funkciót illetően „Künstlerdarstellung”, „Malerdarstellung” igényével is számol.⁴⁹ Marosi Ernő már a velemi ülészak 1985-ös ismertetésében célzott arra, hogy Aquila önarcképei nem kifejezetten portrék, hanem devocionális jellegű ábrázolások.⁵⁰ Ezt a gondolatot építette tovább Spanke, amikor Johannes Aquila alakos ábrázolásainak térdelve imádkozó



4. kép. Ollós donátor-címer a mártonhelyi templom diadalívének délnyugati falán. Részlet Gróh István falképmásolatáról, akvarell, 1902–1903 (KÖH Tervtár, FM.358)

⁴⁵ LANC (2002), 25, 96.

⁴⁶ HÖFLER–BALAŽIC (1992), 21, 110, 111.

⁴⁷ SPANKE (2005), 142, 7. jegyzet. Spanke a továbbiakban a radkersburgi mester ábrázolásait Personalbildnek nevezi, amit megkülönböztet a Künstlerporträttól, és a Personalbild portészerűségét a velemeri szentélyben joggal vitatja: *uo.*, 143–144, 145, 147. Az egyéni vonásokat már korábban hiányolja RADOCSAY (1977), 21. Ezzel szemben a portrészerűség mellett tesz hitet VÉGH (1990), 114.

⁴⁸ SPANKE (2005), 143–148.

⁴⁹ SPANKE (2005), 147.

⁵⁰ MAROSI (1985), 1054; MAROSI (1989), 41.

testtartását és írásszalagjai szövegének fohász jellegét emelte ki. Érdekesen veti fel Johannes Aquila veleméri jelenlétét. Kétségtelen, hogy a szentély képeinek többsége eszkatologikus jellegű. Itt jegyzem meg, hogy jómagam az 1984-es helyszíni vizsgálódás óta nem tartom lehetetlennek, hogy a szentélyben templommodellt tartó női szent eredetileg egy Szécsi-családra vonatkozó donátor-ábrázoláshoz tartozott.⁵¹ Kerny Terézia egyértelműen a falu birtokosakénti kegyúri családdal hozza összefüggésbe a szentély dekorációját.⁵² Ez a vélekedés elfogadható; talán Szécsi Domokos erdélyi püspök halálának tizedik évfordulójára is emlékezhetett a család a szentély kifestésekor. Akár Szécsi Domokosnak valamiféle donációjára is utalhatnak a tabernákulum liturgikus tárgyai. Az eddigi vélekedésekkel szemben Spanke a szentélyprogramot teljes egészében Aquila devóciójaként értelmezi, mégpedig metaforikusan, a festő „jó művel” fordul a mennybeliekhez.⁵³

1984-ben feltűnt a velemi konferencia résztvevőinek, hogy a mártonhelyi templom szentélyében meglehetősen magasán ábrázolt festő lábánál látható címer eltér a többitől. Janez Höfler és Janez Balažic 1992-ben megjelent Johannes Aquila-monográfiája nem foglalkozik vele, de egy reprodukció egyértelműen bizonyítja, hogy a veleméri és a fürstenfeldi címerpajzsokkal szemben most a három kis pajzs nem üres, fekete „A” majusculák kerültek a közéjükbe (3. kép).⁵⁴ Így tehát elődött a kérdés, Johannes Aquila személyét festőként meghatározó címerhasználattal élt.⁵⁵

Az utóbbi idők egy észrevétele Gombosi Beatrix nevéhez fűződik. A fiatal művészettörténész friss szemmel közeledve a mártonhelyi falképekhez felfigyelt egy Gróh István által 1902–1903-ban már közölt, de később feledésbe merült címerpajzsra. Az ollós pajzs a diadalív délnyugati falán látható, a Köpenyes Madonnához tapadó adorációs képen, egy szent által a Szűznek protezsált térdelő donátor előtt (4. kép). Lövei Pállal közösen írt tanulmánya a falkép térdelő alakjában a felsőlendvai birtokhoz tartozó templom kegyurának, Szécsi Miklós bánnak vagy – nagyobb valószínűséggel – a Türje nembeli Szentgróti Miklósnak az ábrázolását látja.⁵⁶ A kép meglehetősen rossz állapotú, ezért nehezen megválaszolható kérdés, hogy az Aquila-műhely alkotásai közé sorolható-e, bár a szerzők ezt feltételezik. Amennyiben a válasz igen, és ez a kép a szentély falképénél nem későbbi, a festő alakos, heraldikus és szöveges jelenlétének kimunkált koncepciója újragondolandó.

Végül az Aquila-műhely körébe tartozó falképeket kísérő szövegekről ejtsünk néhány szót. Többedmagammal, az 1984-es konferencia alkalmából találkoztam a műhely ismert alkotásaival, akkor döbbsentem rá az írott szövegek súlyára. Feltűnt, hogy a feliratok mennyisége időben

Velemértől Fürstenfeldig haladva fokozatosan nőtt.⁵⁷ A feliratok alkalmazási területe formailag igen változatosnak bizonyult. A kö-



5. kép. Johannes Aquila szignatúrája a mártonhelyi templom északi hajófalan

⁵¹ A festmény donátorának magát a festőt tekinti, akár a rangos donátorral nem rendelkező Mártonhelyen: SPANKE (2005), 151.

⁵² KERNY-MÓSER (2010), 19–20.

⁵³ SPANKE (2005), 150.

⁵⁴ HÖFLER–BALAŽIC (1992), 105; SPANKE (2005), 153.

⁵⁵ Az Aquila epithetonra felfigyelt: STELÉ (1935), 14. Johannes Aquila nem keresztnévét, nem is szülővárosát nevezi meg, hanem esetleg a művészként felvett vallásos tartalmú, latinos nevét. De az sem kizárt 1400 körül, hogy a németes keresztnév mögött álló Adler vezetéknevére utal a majuscula: SPANKE (2005), 154. Ugyanő a névvel kapcsolatban felveti, hogy esetleg a német Johannes Adler latinosított formáját használta a festő: 154 és 154, 46. jegyzet.

⁵⁶ GOMBOSI–LÖVEI (2007). A szerzőpáros Identifying the Picture of the Donor in St. Martin's Parish Church of Mártonhely from the Workshop of Johannes Aquila címmel az Art and Architecture around 1400: Global and Regional Perspectives című konferencián elhangzott előadását nem ismerem.

⁵⁷ MAROSI (1985), 1052.

zékora legáltalánosabb előfordulási területe, az írásszalag, illetve a nyitott könyv mellett kerülhetett képeket elválasztó sávba, keretdíszbe, vagy felválthatta azt (5. kép), beépülhetett egy kompozíció ikonográfiájának valamely elemébe (Ítéző Krisztus mandorlája a veleméri templomban – 6. kép), megjelenhetett egy kompozíció hátterében kis keretbe foglalva (például Velemérben az



6. kép. Ítéző Krisztus a veleméri templom diadalívének nyugati falán

Angyali üdvözlés-kompozíció („Gabriel” főangyal neve), vagy a könyvfestőnek szóló utasításként (?) magába az ábrázolásba (7. kép) festhették. Végül, de nem utolsósorban, monumentális könyvlapot idéz a bántornyai templom imaszövege (8. kép). A feliratok gótikus könyvírással készültek.

A veleméri igen dekoratív, fraktúr típusú „A” iniciálén (9. kép) kívül szerényebb iniciálék, interpunctiók teszik változatossá a betűsort. A betűk írása nem egyenletes. Nagy különbség mutatkozik Velemérben a szentély betűi és a diadalív betűvetése között (6, 9. kép).⁵⁸ A betűk formája és a falképeken olvashatók átlagához viszonyítva szinte hibátlan írás azt sugallja, hogy nem festő festette fel a szövegeket, hanem írásban jártas kéz foglalkozott velük. Erre utal a Mártonhelyi templom „per manus” formulája is. Joggal felvethető a kérdés: hogyan oszlott meg a szövegírás feladata a műhelytagok között? A szövegek tartalmi szempontból is sokfélék. Illusztrációként idéznék néhány példát. 1. A felirat vonatkozhat a falképek vagy a felirat készítőjére, megrendelőjére vagy a készítés korára akár Velemérben, akár Mártonhelyen (5. kép). 2. A szöveg értelmezheti a megfestett témát, például ezt teszi Velemérben az Ítéző Krisztus mandorlájába foglalt „In regnum patris – in ignem eternum” körirat (6. kép). Ilyen értelmező funkciót tölt be a szentek imágóit kísérő írásszalag textusa Velemér, Mártonhely stb. egyházában. 3. Megnevezhet a betűsor ábrázolt személyeket, mint a veleméri Mettercián (7. kép), illetve a fürstenfeldi templomban. 4. A szövegek többsége oratio vagy supplicatio (például Mártonhelyen: „Omnes sancti orati pro me Johanne Aquila picture” – 3. kép). Közülük legterjedelmesebb a bántornyai imádság, amelyre még visszatérek (8. kép). Tartalmi szempontból különös jelentőségű az 1984-es konferencián hosszas vita eredményeképpen a pseudo-augustinusi Sermo de Symbolo contra Judaeos, paganos et arianos közelébe helyezhetőnek bizonyult fürstenfeldi szöveg, amelynek összeállítása, olvasása és értelmezése különös szellemi igényességet feltételez.⁵⁹

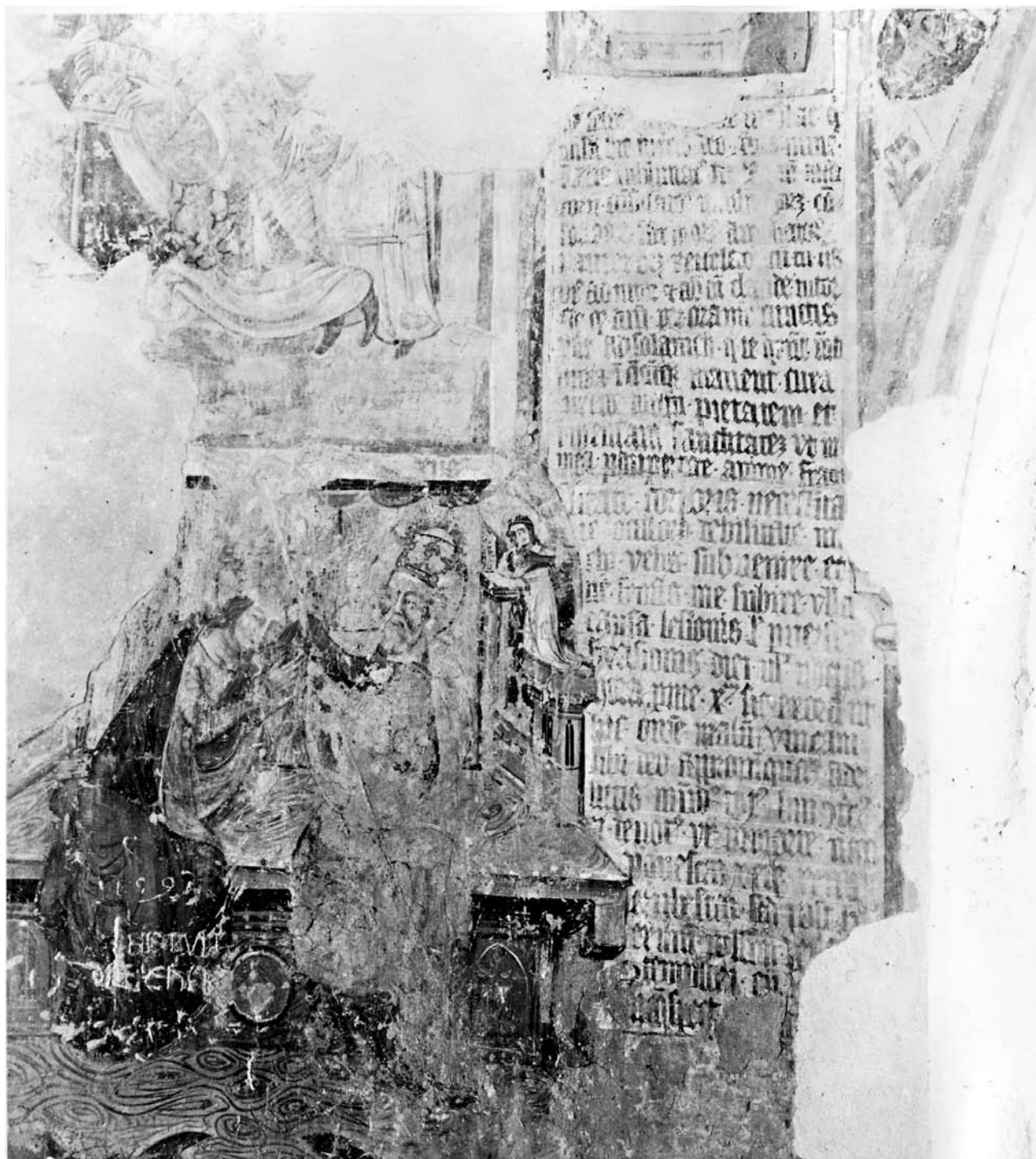
Természetesen a szövegek a nem kifejezetten könyvkultúrával foglalkozó művészettörténészeket is meglepték, foglalkoztatták. Többek között Bogyay Tamást is érdekelték a szövegek, közülük többet le is másolt. Bizonyára a do-



7. kép. Mettercia-kép
a veleméri templom diadalívének délnyugati falán

⁵⁸ Ez a falkép állapotának, illetve a beírandó felület formájának tulajdonítható. Mártonhelyen a videlicet szó után befejezetlen a szöveg, lásd MAROSI (1989), 41.

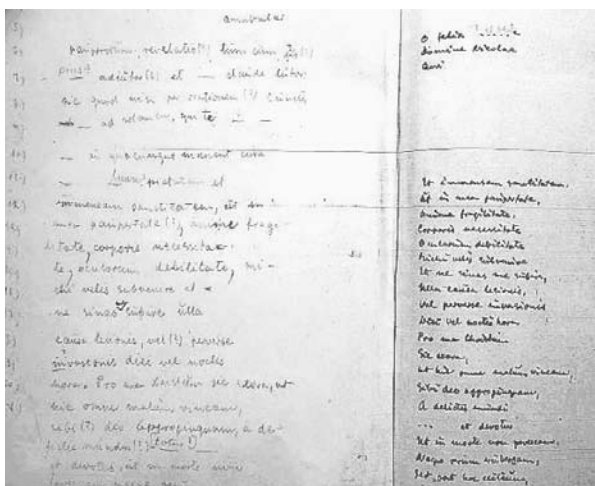
⁵⁹ MAROSI (1985), 1055; MAROSI (1989), 52; LANC (1989), 65.



8. kép. Imaszöveg a bántornyai templom diadalívének északnyugati falán
(MTA BTK MI, Bogyay-hagyaték)



9. kép. A iniciálé a veleméri templom szentélyében



10. kép. Imaszöveg a bántornyai templom diadalívének északnyugati falán (átírat).
(MTA BTK MI, Bogyay-hagyaték)

nátor személyével összefüggésben tanulmányozta a bántornyai templom Szent Miklós-képe alatti terjedelmes szöveget. A paleográfiában jártas dr. Gabriel Silagival, a Münchenben működő Monumenta Germaniae Historica munkatársával lejegyeztette az erősen sérült szöveget, amit maga is megpróbált rendbe tenni, értelmezni. Ennek a kísérletnek eredménye a mellékelt oldal (10. kép). A töredékes szöveg forrását nem találták meg. Bogyay végül Mezey Lászlóhoz fordult tanácsért. Mezey professzor Budapesten, 1982. január 27-én kelt levelében nyilvánított „szerény véleményt” a szövegre vonatkozóan. A levél ide vonatkozó, hat pontba foglalt részét közlésre érdemesnek tartom:

„1. a szöveg bizonyosan nem liturgikus használatra készült, amint ezt versformája és meglehetősen bizonyossággal első személyben előadott dikciója is mutatja;

2. verselési és tartalmi sajátosságai alapján az un. Reimgebetek soraiba tenném; (a más szerzőkkel szembeni esetleg magyar szerzeménynek is tekinthető himnusz helyett)

3. hogy mint ilyen Dreves Analecta Hymnicájában megtalálható-e már nem tudom biztosan megmondani de, ha emlékezetemre hagyatkozhatok, nincs benne; [Bogyay utánanézett, és valóban nem találta meg a szöveget – W.T.]

4. e vonatkozásban Szövérfy József barátunk ma a legnagyobb nemzetközi auktoritás, ő biztosabban tudna Téged informálni; [nincs arra utaló adat, hogy Bogyay felkereste volna az 1999-ben elhunyt tudóst – W.T.]

5. az első személyben fogalmazott verses imádság Szent Miklóshoz a középkor vége felé szokásos szubjektivitással előadott könyörgés úgy hangzik, mint ha egy Miklós keresztnevű személy mondaná el;

6. hogy ez a személy donátor, vagy a piktor lett legyen, némi meggondolást kíván, azonban véleményem szerint az előbbi feltevés a donátorra vonatkozó, jóval nagyobb valószínűségű.”

Itt jegyzem meg, hogy véleményem szerint a családalapító I. Miklós is mondhatja az imát, vagy a nemzetséget felemelő Bánffy Miklós szólhat szent pártfogójához.

A velemi ülészek után már nem fordulhattam kérdéseimmel Mezey Lászlóhoz, mert ő már nem volt köztünk. Bogyay Tamás 1985. november 5-én kelt levelében megosztotta velem Mezey véleményét. Tovább szerettünk volna lépni. Fodor Adrienne úgy hitte, hogy megtalálta az imát, ezt örömmel jeleztem Bogyay Tamásnak, aki az *Ars Hungarica*-ban közölt tanulmányának egy jegyzetében utalt is erre. Végül nem találtuk meg az imát. Kodikológus kollégáim később azt feltételezték, hogy ez egy egyéni ima volt, forráskiadványban hiába is keresnénk. Igaz, hogy például az ilyen sorok: „Et immensem sanctitatem / Ut in mea paupertate, / Anima fragilitate / Corporis necessitate” – közhelyszerűségüknél fogva nem vallanak nagy képességű alkotóra. Bogyay és jómagam ezt a véleményt mégsem fogadtuk el, és megegyeztünk abban, hogy ez az ima nem lehet például egy laikus hívő, de még a bántornyai pap szerzeménye sem, annál színvonalasabb. Bogyay ekkor feladta a textusokkal való foglalkozást, mivel azok úgysem az őt különösen érdeklő Bánfi Lászlóra vonatkoztak. Engem a szövegek a továbbiakban is érdekeltek, de hiányzott a kutatást előmozdító képanyag. A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 2003. évi vándorgyűlése lehetőséget adott a falképekkel való találkozás megismétlésére. A közös konzultáció után és érdeklődésemre, majd kérésemre a zalaegerszegi múzeumi kollégák szóban megígérték, hogy a probléma fontosságára tekintettel saját erejükre és a szlovéniai kollégákkal fennálló jó szakmai kapcsolatokra támaszkodva megszerzik a Johannes Aquila-életmű írásos elemeinek fényképeit, hogy azok komplex tartalmi és formai vizsgálata végre megoldható legyen. Sajnos az ígéret feledésbe merült, és technikai vizsgálatokra sem volt mód ez ideig. Így ez az akár disszertációnak is alkalmas téma ma is arra vár, hogy pontot tehessünk Bogyay Tamás Johannes Aquila-kutatásainak végére.

BIBLIOGRÁFIA

- BOGYAY (1932) – BOGYAY Tamás: *A művészek a korai középkorban*, Budapest, Kovács Ny., 1932.
- BOGYAY (1951) – Tamás BOGYAY: Koga kažejo podobe donatorjev na turniški sliki?, in *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 1(1951), 129–138.
- BOGYAY (1967) – Thomas von BOGYAY: Die Selbstbildnisse des Malers Johannes Aquila aus den Jahren 1378 und 1392, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964. III. Theorien und Probleme*, Berlin, Mann, 1967, 55–59, III/7.
- BOGYAY (1986a) – Thomas von BOGYAY: Der gesellschaftliche Hintergrund der Ladislauslegende von Turnišče (Toronyhely-Bántornya): Ein Beitrag zur Geschichte des Ladislauskultes zur Zeit Ludwigs des Grossen und der Königin Maria, in *Louis the Great, King of Hungary Croatia and Poland. A Memorial Volume on the Occasion of the Sixth Centennial of his Death*. ed. S. B. VARDY, G. GROSSCHMIED, L. S. DOMOKOS, New York, Columbia University Press, 1985, 237–260.
- BOGYAY (1986b) – BOGYAY Tamás: A bántornyai falképek donátorairól, *Ars Hungarica*, XIV(1986), 147–158.
- ERNST (1935) – ERNST Mihály: *A dunántúli falfestés középkori emlékei*, Budapest, Ernst Mihály, 1935.
- GEREVICH (1930) – Tiberio GEREVICH: *L'arte antica ungherese*, Roma, Istituto per l'Europa Orientale, é. n. [1932] (Pubblicazioni dell' „Istituto per l'Europa Orientale” Roma. Prima Serie. Letteratura-Arte-Filosofia).
- GOMBOSI-LÖVEI (2007) – GOMBOSI Beatrix–LÖVEI Pál: Egy Johannes Aquila műhelyében készült donátor-ábrázolás azonosítása a mártonhelyi Szent Márton-plébániatemplomban, *Művészettörténeti Értesítő*, 56(2007), 201–217.
- HÖFLER-BALAŽIC (1992) – Janez HÖFLER–Janez BALAZIC: *Johannes Aquila*, Murska Sobota, Pomurska založba, 1992.

- Johannes Aquila* (1989) – *Johannes Aquila und die Wandmalerei des 14. Jahrhunderts. Tagungsbeiträge und Dokumente aus den Sammlungen des Landesdenkmalamts/Budapest, Johannes Aquila és a 14. század falfestészete. Tanulmányok és dokumentumok a budapesti Országos Műemléki Felügyelőség gyűjteményéből*, szerk. MAROSI Ernő, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1989.
- KERNY–MÖSER (2010) – KERNY Terézia–MÖSER Zoltán: *Képet öltött az Ige – Johannes Aquila freskói*, Budapest, Kairosz, 2010.
- LANC (1989a) – Elga LANC: Johannes Aquila und seine Werkstatt in Radkersburg und Fürstenfeld, in *Johannes Aquila* (1989), 62–70.
- LANC (1989b) – Elga LANC: Bemerkungen zu den Werken Johannes Aquilas und seiner Werkstatt, in *Johannes Aquila* (1989), 74–77.
- LANC (2002) – Elga LANC: *Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark*, Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, Bd. II. Steiermark I–II, Wien, Akademie der Wissenschaften, 2002.
- MAROSI (1985) – MAROSI Ernő: Johannes Aquila és a 14. századi falfestészet, *Életünk*, 22(1985), 1050–1056.
- MAROSI (1987) – *Magyarországi művészet 1300–1370 körül*, I–II, szerk. MAROSI Ernő, Budapest, Akadémiai, 1987 (A magyarországi művészet története, főszerk. ARADI Nóra).
- MAROSI (1989) – Ernő MAROSI: Eine Einleitung in die Probleme um Johannes Aquila, in *Johannes Aquila* (1989), 39–45.
- PROKOPP (1983) – Mária PROKOPP: *Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe particularly Hungary*, Budapest, Akadémiai, 1983.
- PROKOPP (1995) – PROKOPP Mária: Bogyay Tamás XIV. századi művészettörténeti kutatásai, *Vasi Szemle*, 49(1995), 203–215.
- RADOCSAY (1954) – RADOCSAY Dénes: *A középkori Magyarország falképei*, Budapest, Akadémiai, 1954.
- RADOCSAY (1977) – RADOCSAY Dénes: *Falképek a középkori Magyarországon*, Budapest, Corvina, 1977.
- RATZINGER (1990) – Joseph RATZINGER: Eschatologie – Tod und ewiges Leben, in Johann AUER–Joseph RATZINGER: *Kleine Katholische Dogmatik*, Bd. IX. 6. Auflage, Regensburg, Friedrich Pustet, 1990, 179–190.
- RÖMER (1874) – RÖMER Flóris: *Régi falképek Magyarországon*, Budapest, Eggenberger-féle Akadémiai Könyvkereskedés, 1874. Monumenta Hungariae Archaeologica, III (1874 után).
- SPANKE (2005) – Daniel SPANKE: Najstarejša avtoportreta v Evropi? Pomen lastnih podob Janeza Aquile iz Radgone v Veleméru (1378) in v Martjancih (1392) za starejšo zgodovino portreta Die ältesten Selbstbildnisse Europas? Zur Bedeutung der Malerdarstellungen Johannes Aquilas von Radkersburg in Velemér (1378) und Martjanci (1392) für eine Frühgeschichte des Porträts, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 34(1998), 114–159. Gradivo Miscellanea Profesorju dr. Norbertu Wernerju ob njegovih šestdesetletnici. 12. 12. 2005. 114–140, 141–152. [06_spanke.pdf]
- STELÉ (1935) – France STELÉ: Monumenta Artis Slovenicae, I, *Srednjeveško stensko slikarstvo*, Ljubljana, Akademska Založba, 1935.
- STELÉ (1951) – France STELÉ: Donatorska slika iz l. 1383 v Turnišču. I. Najdba in opis slike, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, N. v. I, 1951, 119–128.
- VÉGH (1990) – János VÉGH: Johannes Aquila, die Wurzeln seines Stils, in *Internationale Gotik im Mitteleuropa*, Hg. von Götz POCHAT–Brigitte WAGNER, *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, XXIV(1990), Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1990, 114–126.
- WEHLI (1989) – Tünde WEHLI: Bemerkungen zu den Darstellungen einer weiblichen Heiligen mit Kirchenmodell und der Seelenwägung im Kirchenchor zu Velemér, in *Johannes Aquila* (1989), 81.
- ZADNIKAR (1968) – Marijan ZADNIKAR: *Martjanci*, Murska Sobota, Pomurska Založba, 1968.

Tünde Wehli

Thomas von Bogyay and Johannes Aquila

One of the many topics on which Thomas von Bogyay focused in his multifaceted career as an art historian was the activity of Johannes Aquila, a subject which engaged him from the 1930s until the end of his life. According to works attributed to him, the painter, active in the last quarter of the 14th century, worked in the south-western part of medieval Hungary and the neighbouring Styria. Research on his life and work therefore concerned the scholarship of three different countries. Slovenian researchers were primarily occupied with the artist's style, Hungarian scholars focused on his artistic personality, and Austrians only began to contribute to the scholarship on his art in recent decades. Thomas von Bogyay approached the subject from a sociological point of view. Basing his inquiry on consideration of the artist's and the commissioner's social standing, as well as their erudition and religious fervour, Bogyay examined works in which the commissioner had interfered very little with the written, heraldic or figurative representation of the painter. In his 1951 publication (*Koga kažejo podobe donatorjev na turniški слиki? Zbornik za umetnostno zgodovino*, N. v. I, Ljubljana, 1951, 129-138), basing his conclusions on historical data and painted coats of arms in the church Bogyay identified the secular figures in a donation scene of the northern wall of the choir in the church of Bántornya (Turnišče) as members of the Bánfi family of Alsólendva of the Hahót kin, living at the end of the 14th century. In Bonn at the international congress for art history in 1964 Bogyay interpreted the social background of the forms of Johannes Aquila's personal representation – signature, heraldic, and figural – with reference to the existence or the absence of a high ranking patron. He ascertained that the medieval painter was only able to indulge in the highest form of artistic self-representation, the self-portrait, when not working for a commission from a high ranking patron. In Bántornya, on the Bánfi estate, Aquila had to content himself with a mere signature (*Die Selbstbildnisse des Malers Johannes Aquila aus den Jahren 1378 und 1392*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964. III/7. Theorien und Probleme*, Berlin, Mann, 1967, 55-59.). One of his later publications (*Der gesellschaftliche Hintergrund der Ladislauslegende von Turnišče (Toronyhely-Bántornya): Ein Beitrag zur Geschichte des Ladislauskultes zur Zeit Ludwigs des Grossen und der Königin Maria*, in *Louis the Great, King of Hungary Croatia and Poland. A Memorial Volume on the Occasion of the Sixth Centennial of his Death*, ed. S. B. VARDY, G. GROSSCHMIED and L. S. DOMOKOS. New York, Columbia University Press, 1985, 237-260.) explained the deviation of the series of images of Bántornya from the customary representations of the Legend of Saint Ladislaus with reference to the connection that the commissioner, Ladislaus Bánfi, had with the royal court. In his lecture given in 1985 in Budapest, Bogyay returned to the donation scene in the Bántornya choir and identified the depiction as an example of supplication imagery, a category within votive images, on the basis of the figures, their gestures, the banderols, and the holy patrons praying in their company (*A bántornyai falképek donátorairól, Ars Hungarica* XIV(1986), 147-158.) [On the donors in the wall paintings at Bántornya]. The issues raised and the assertions made by Bogyay are still persuasive and pertinent today.

Keywords: Bánfi family of Alsólendva, Bántornya (Turnišče), Thomas von Bogyay, supplication imagery, 14th century wall paintings.

Szőke Béla Miklós

Bogyay Tamás

és a Karoling-kori Mosaburg/Zalavár

Szőke Béla Miklós, régész, kandidátus,
MTA BTK Régészeti Intézete,
kutatási területe: népvándorlás- és kora
középkori régészet.
E-mail: szoke.bela@btk.mta.hu

Béla Miklós Szőke, archaeologist,
holder of a candidate's degree, Research
Centre for the Humanities, Hungarian
Academy of Sciences, Institute
of Archaeology. Areas of research:
archaeology of the age of the great
migrations and early medieval times.
E-mail: szoke.bela@btk.mta.hu

Radnóti Aladár 1946–1947-ben végzett ásatásai óta, amikor a neves régész és ókortörténész Zalavár-Récéskúton egy Karoling-kori templom maradványaira lett,¹ Bogyay Tamás folyamatosan figyelemmel kísérte, kommentálta és értékelte a többé-kevésbé tervszerűen folyó zalavári kutatásokat.

Priwina és fia, Chezil (Kocel), akiket a 830-as évek elején üzött el I. Mojmir fejedelem a Dunától északra fekvő fejedelemségből, a keleti frank uralkodónál, Német Lajosnál (817–876) találtak menedéket, s hűséges vazallusként buzgón segítettek a Salzburgból irányított keresztény térítést a Karoling Birodalom legkeletibb provinciájában, Alsó-Pannóniában. Itt, az Alsó-Zalavölgy

egy szigetén, Zalavár-Várszigeten építették fel 838–840 táján székhelyüket, amelyet a források *urbs paludarum*, *Mosapurc-Mosaburg* néven emlegettek.²

A Vársziget tervszerű régészeti feltárása az 1950-es évek elején kezdődött,³ és rögtön a magyarországi „szláv” kutatást reprezentáló lelőhelyé vált. Bogyay Tamás azon kevesek egyike volt, akik kezdettől fogva európai összefüggésekben látták és értelmezték a zalavári ásatásokat. Szinte egyedüli szakmai partnerként bátorította a munkálatokat az 1950-es évek második felétől közel negyven éven át irányító Cs. Sós Ágnes, a Magyar Nemzeti Múzeum régészét, aki a „szláv” lelőhellyel szembeni ellenszenv és a felnőttként kapott, súlyos rokkantságot okozó gyermekparalízis ket-tős szorításában vívta magányos küzdelmét a zalavári ásatások folyamatosságának biztosításáért és tudományos értékeinek elismertetéséért.

Bogyay Tamást különösen három kérdéskör foglalkoztatta, amelyekhez újra meg újra visszatért: a Zalavár-Récéskúton feltárt templom építéset- és egyháztörténeti értékelése és azonosítása a Mosaburgban említett templomok egyikével; a Zalavárról előkerült kőfaragványok kapcsolatrendszere és keltezése; a bajorok és a karantanok megtéréséről szóló 9. századi forrásban, a *Conversio Bagoariorum et Carantanorum*ban (a továbbiakban: *Conversio*) említett helynevek azonosítása a mai településekkel.

¹ RADNÓTI (1948), 21–30.

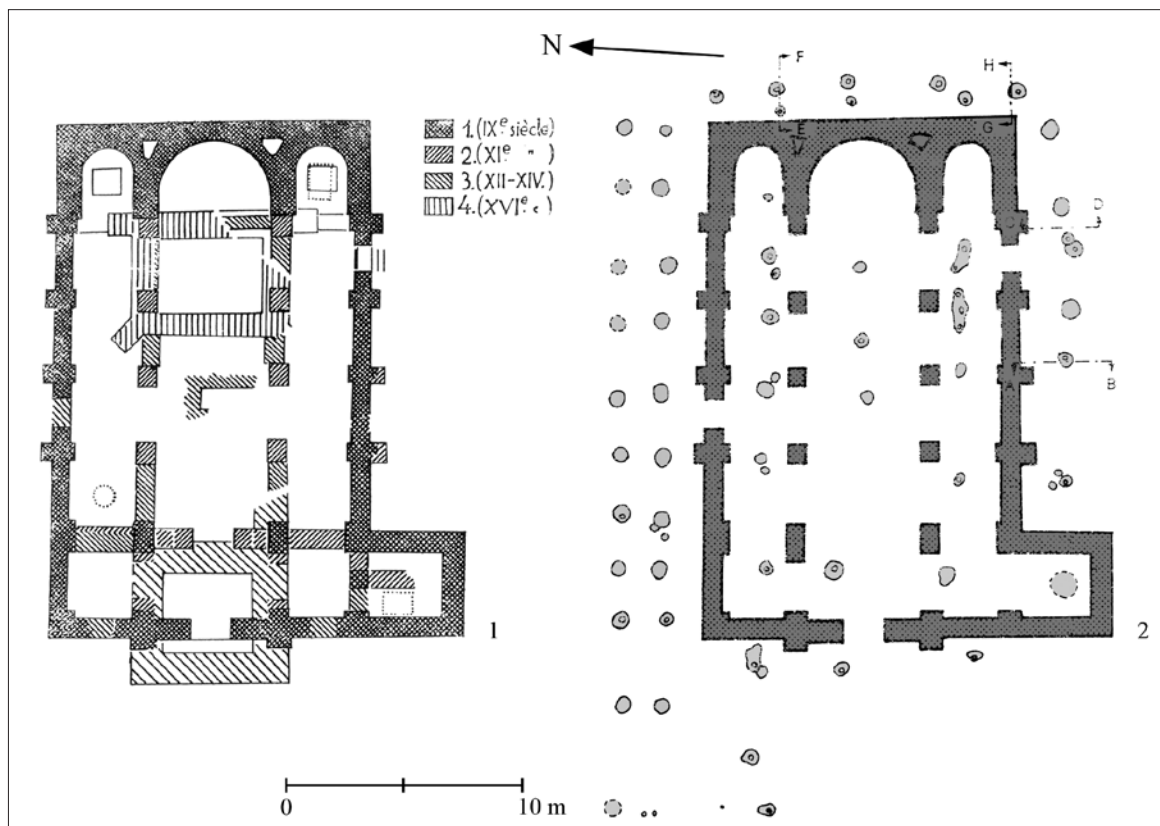
² A történeti háttérrel részletesen: VÁCZY (1938), 215–265. Cs. SÓS (1973); WOLFRAM (1987); WOLFRAM (1995); WOLFRAM (1996); leg-utóbb SZŐKE (2010), 9–52.

³ Az előzményekről SZŐKE (1976), 69–103; RITOÓK (2002), 93–99; Fehér Géza ásatási eredményeinek összefoglalása: SÓS–BÖKÖNYI (1963).

A Zalavár-Récéskúton feltárt templom

Bogyay Tamás a récéskúti templom (1. kép) feltárásának friss eredményeire szinte azonnal reagált egy éppen hatvan évvel ezelőtt, szlovén nyelven megjelent tanulmányban.⁴ A berajzolt félköríves apszisú, kereszthajó nélküli háromhajós, téglalap alaprajzú templomot különösen fontosnak tartotta, mert ezt a szentföldi előzményekhez köthető és isztriai építményekkel rokonítható épülettípust először éppen a récéskúti templom alapján lehet az Adriai-tenger partján is keltezni. Dercsényi Dezsővel⁵ együtt úgy vélte, hogy ebből a bazilikából származnak a már jóval korábban előkerült, márványszerűen kemény mészkőből faragott épületszobrászati emlékek is, amelyekről később még részletesen lesz szó.

A templom értelmezésében és a *Conversió*ban említett templomok egyikéhez kötésben azonban már jelentősen eltért a véleményük. Dercsényi Dezső a récéskúti templomot a Hadria-



1. kép. A zalavár-récéskúti templom alaprajza. 1. Radnóti Aladár 1946. 2. Cs. Sós (1969) nyomán

⁴ BOGYAY (1952), 211–248. A cikk a nyelvismereti korlátok miatt a magyar kutatásban sajnálatosan ismeretlen maradt, magyar kézirata A zalavári ásatások és történeti megvilágításuk címmel Cs. Sós Ágnesnek a Magyar Nemzeti Múzeumban őrzött hagyatékában maradt fenn (továbbiakban: BOGYAY – magyar kézirat). Ezt a tanulmányt is megelőzte azonban egy, a *Századok* 1948. évi számába leadott, ott azonban politikai megfontolásból mégsem publikált, ezért csak 1989-ben közzétett munka: BOGYAY (1989), amelyben ugyancsak kitért a récéskúti bazilika problémakörére.

⁵ DERCSENYI (1948), 85–100.

nus-templommal azonosította, és az Aquileia felé mutató építészeti és díszítőművészeti kapcsolatok alapján arra a következtetésre jutott, hogy a *Conversio* híradása a Hadrianus-templom építésében részt vevő salzburgi mesterekről pusztán kitalálás. Bogay Tamás óvatosabban ítélte meg a *Conversio*t és a benne leírt jogviszonyokat, különösen azt a vonatkozást, hogy mennyire határozta meg az egyházi hatalom a templom stílusát a 9. századi Pannóniában. Hiszen ha a récéskúti templom a Hadrianus-templommal azonos, és építésére a megrendelőnek döntő befolyása volt – s bár a Hadrianus-templom formálisan Priwina kérésére épült, a gyakorlatban Liupram érsek gondoskodott a tervezés mellett a kivitelezésről, a különböző mesteremberekről is –, akkor a récéskúti templom sem lehetne a bajor világtól idegen, délnyugati kötődésű.

Ezért elsőnek a *Conversio* templomépítésről és felszenteléséről szóló híradásait tekintette át. Feltűnt neki, hogy míg Rupert, a bajorok apostola⁶ mindenütt templomépítőként szerepel, Priwina és Chezil idejében a *Conversio* írója csak a templomok felszenteléséről tudósít, építésükről nem, a templomépítés anyagi feltételeinek biztosítását tehát már nem kizárólag egyházi, püspöki feladatnak tekintették a Karoling Birodalom legkeletibb provinciájában. Sorra épültek a magántemplomok és a *-chirichun* végződésű helyek templomai, amelyek építésének költségeit nem az egyházi személyek állták, s a templomot sem ők emeltették; lelkészt is az érsek adott nekik a felszenteléskor. Ettől a gyakorlattól hangsúlyozottan csak a Hadrianus-templom építésénél tértek el.⁷

Bogay Tamás a Hadrianus-templom építésének körülményeit és feltételeit is részletesen megvizsgálta, különös tekintettel arra a Josef Cibulka⁸ által felvetett ötletre, miszerint – mivel a város Priwina birtokában volt, s a salzburgi püspök nem építtethetett volna templomot idegen területen, csak salzburgi birtokon – ez a templom egyáltalán nem is létezett. Csakhogy – írja Bogay – a Karoling-kori városok nem zárt, egységes földbirtokok, s a Zala völgyében szétszóró szigeteken fekvő Mosaburg még kevésbé lehetett ilyen. A szigetek egyikét, vélte, nyugodtan az érseknek adhatták, ami így az ő sértetlen birtokává válhatott. „Priwina kérése nem jelentett többet, mint hogy ő kezdeményezte az építést és bocsátotta rendelkezésre a szükséges területet.”⁹ A munkaerőt, az építőket maga az érsek állta, amit annál könnyebben tehetett meg, mert pénzhány miatt el kellett halasztani a 845-ben leégett salzburgi katedrális és a 847-ben ugyancsak leégett Szent Péter-kolostor templomának¹⁰ újjáépítését, tehát saját mestereit küldhette Mosaburgba, hogy ott egy „tiszteletreméltó” templomot építsenek.

A Hadrianus-templom építési körülményeinek különös fontosságot tulajdonított a *Conversio* szerzője, ezért hívta fel az érsek által küldött mesterekre a figyelmet – míg a többi esetben nem ismertetette, ki építtette a templomot, és honnan szerezte be a munkaerőt. Mivel Bogay Tamás szerint kizárt az a lehetőség, hogy az avarok vagy a honi lakosság elegendő képzett munkást adjanak a hirtelen felélénkült, s mindössze néhány évtizedig tartó építőtevékenység számára, ezért kellett Liuprammnak távoli székhelyéről építőmunkásokat küldenie. Ennek alapján pedig a többi templom építtetője sem tehetett mást, ők is kívülről hívták be a „szabad” munkaerőt – ilyen pedig Bogay

⁶ *Conversio* cc. 1–2 = *Gesta Hrodberti* (Herwig WOLFRAM: *Conversio Bagoariorum et Carantanorum. Das Weißbuch der Salzburger Kirche über die erfolgreiche Mission in Karantien und Pannonien*, Wien–Köln–Graz, Böhlau, 1979, 37–39; Fritz LOŠEK: *Die Conversio Böhlau, Bagoariorum et Carantanorum und der Brief des Erzbischofs Theotmar von Salzburg*, MGH Studien und Texte, Bd. 15. Hannover, Hahnsche Buchandlung, 1997, 93–97).

⁷ Tegyük hozzá, hogy ilyenek lehettek Sandrat és Ermpert presbyterek templomai is, amelyeket egyértelműen papok építtettek, s a felszentelésük körülményeiről viszonylag részletesen beszámoló *Conversio* szerzője nem említi, hogy papot rendelt hozzájuk az érsek.

⁸ CIBULKA (1933), 39; kritikája: KOS (1936), 84–85.

⁹ BOGAY – magyar kézirat, 24.

¹⁰ *Auctarium Garstense* a. 845 (MGH SS IX. Chronica et annales aevi Salici 564): *Ecclesia sancti Ruoperti Salzburg igne periit; Annales Sancti Rudberti Salisburgenses* a. 845 (MGH SS IX. Chronica et annales aevi Salici 770): *Ecclesia sancti Ruoberti exusta est; a. 847: Ecclesia sancti Petri exusta est.*

szerint csak Észak-Itáliában és az Adriai-tenger partján állt rendelkezésre. Csak ebben a művészeti körben voltak olyan mesterek, akik ismerték a kőfaragó-mesterséget és a domborműves díszítőelemek kidolgozását. Ezért nem találunk szerinte kőfaragót a Liupramm által küldött mesteremberek, nevezetesen a „kőművesek és festők, kovácsok és ácsok” között.

Mindezek után újult erővel vetődött fel a kérdés, hogy a *Conversio* melyik templomával azonosítható a récéskúti templom. Dercsényi szerint azért azonos a *Conversio* Hadrianus-templomával, mert a Szűz Mária-templom helyén keletkezett az Árpád-kori bencés kolostortemplom, amely a Várszigeten állt, a Keresztelő Szent János-templom pedig baptisteriummal rendelkezett, maradt tehát a Mosaburgban épült három templom közül a Hadrianus, amely a récéskúti templommal azonos. Itt azonban a *Conversio* mesterekről szóló adata ellentétben állt az épület isztriai vonásaival, amit úgy oldott fel Dercsényi, hogy az érsek csak kezdeményezte, de nem ő építtette a templomot, azaz a helyes megfogalmazás nem *aedificari fecit*, hanem *aedificari coepit* lett volna.¹¹ Csakhogy ez egy olyan *lectio varians*, amely csak a két legújabb, értelmetlen hibáktól hemzsegő kéziratban maradt fenn.¹²

Bogyay Tamás az egyházi helyzet és a kiásvott rom istentiszteleti használatának körülményei felől igyekezett tisztázni a templom titulását. Szerinte a récéskúti templomnak kezdetben kereszteleési joga volt, amit a viszonylag nagy előcsarnok mint a katekumenek tartózkodási helye szolgált, amihez megfelelő baptisteriumot építettek.¹³ A három bejárat¹⁴ a nemek elkülönülését és nagyobb tömegek mozgását tette lehetővé; a három apszis pedig azt bizonyította, hogy a templomnak több lelkésze volt, ami egyaránt vall az építető bőkezűségére és a Karoling-kori oltárhalmozásra. Mindebből arra következtetett, hogy a templomot eredetileg plébániatemplomnak szánták, s csak a leégése utáni újjáépítést követően veszítette el kereszteleési jogát.

Ha mindezt szembeesítjük a *Conversio* adataival, akkor – Bogyay gondolatmenetét követve – a következő eredményre jutunk. A Szűz Mária-templom, amelyet mint *primitus ecclesiam* 850. január 24-én *infra munimen Priwinae* fényes külsőségek mellett szenteltek fel, nemcsak azért szerepel elsőként a *Conversio*ban, mert az erőd felépítése után ezt a templomot építették fel először – s ami mint ilyen, Priwina saját „városában” is az első –, hanem egyházpolitikai jelentősége miatt, mert ekkor kötötték meg Liupramm érsek és Priwina között az egyezséget a papok kinevezési jogáról, ami a mosaburgi terület egyházi szervezetének alapját képezte. A Szűz Mária-templom különös helyzetét illusztrálta, hogy első papja Dominicus, az egész terület első presbiter; harmadik utóda, Altfrid már *archipresbyter*, aki a püspöknél rangban és jogkörben alacsonyabb, de a leváltott Osbaldus térítő püspök után a legfőbb egyházi személy a keleti térségben. Ennek a funkciónak köszönhetően a Szűz Mária-templom megtarthatta a plébániai mellett kereszteleési jogát is.

Ezért a Hadrianus-templom, amelyet az érsek kezdeményezésére építettek, nem volt plébániatemplom; szertartási használatáról a *Conversio* azt mondja, hogy Liupramm *officiumque ecclesiasticum ibidem colere peregit*, azaz hogy Liupramm ott rendes istentisztelet, egyházi szertartások végzését tette lehetővé, ami nem zárta ki, hogy akár papszentelést is érthettek alatta. A II. Ottó császár által 977-ben megerősített, Arnolf nevében írt, és 885. november 20-i dátumra hamisított oklevél, az Arnulfinum¹⁵ nem véletlenül nevezte *abbaciának* (*ubi sanctus Adrianus martyr Christi requiescit*), ami a Karoling-korban kolostort, kollegiális intézményt jelentett. Mivel ebben a korban a bajor püspökök nem alapítottak kolostorokat, Bogyay szerint itt inkább olyasféle egy-

¹¹ DERCSÉNYI (1948), 94–97.

¹² KOS (1936), 7–8.

¹³ Bogyay Radnóti Aladár beszámolója alapján az előcsarnokhoz délről csatlakozó kétajtós helyiséget kereszteleőkápolnának tartotta, és ehhez az értelmezéshez élete végéig ragaszkodott, lásd alább.

¹⁴ A bejáratok nyomait a műemléki helyreállításkor eltüntették, csak a középső bejáratot hagyták meg, lásd MORDOVIN (2011), 170.

¹⁵ MGH Dipl. Arnolf. 284, Nr. 184.

házi intézményre kell gondolni, amely iskolát, papneveldét tartott fenn. Míg Dominicus első utóda, Swarnagal *praeclarus doctor* még diakónust és klerikusokat is hozott magával, utódával, Altfriddal ilyeneket már nem küldtek. Adalwin érsek mégis tudott 865–869-ben minden általa felszentelt templom mellé saját papot adni, akiket tehát már itt képezhettek ki, és a 850-es évek közepétől a Hadrianus-templomban szentelhettek fel. A Hadrianus-templomnak különös jelentőséget tulajdonítottak azzal is, hogy zarándoktemplom céljára kívánták alkalmassá tenni, ezért Liupramm érsek értékes relikviát adott neki: Hadrianus vértanú holttestét.¹⁶

Maradt még a Keresztelő Szent János-templom, amelynek építési körülményeiről semmit sem tudott a *Conversio* írója. Ebből Bogyay Tamás arra következtetett, hogy a templomot még Priwina ideérkezése előtt építették, máskülönben közelebbi információkkal is rendelkezett volna. Ez volt a környék első hittérítő temploma, amit a récéskúti romok története is alátámaszt, s jól igazolja, hogy az első tűzvész már Karlmann idején, 861 táján érthette a templomot.¹⁷

Bogyay Tamásnak ebben az időben még elképzelése sem nagyon lehetett a zalavári Hadrianus-templom tényleges alaprajzáról, a fenti gondolatsor alapján mégis bátran kijelentette: „ennek a templomnak a megtalálása a német művészettörténet számára óriási jelentőségű lenne. Hiszen ennek az épületnek az alapján, amit mint egyetlen a salzburgi érsek alapított és salzburgi meseterek építettek fel, képet lehetne nyerni a salzburgi Karoling építőművészetről, amely nyomtalanul eltűnt.”¹⁸

Cs. Sós Ágnes – részben talán éppen Bogyay Tamás hatására – 1961–1963-ban „revíziós” ásatást végzett a templom körül. Ennek során a bazilika alapfalai között és körül olyan oszlogödröket talált, amelyekből két 9. századi templomot (1. „fatemplom”, 2. „kő-fatemplom”) rekonstruált, s a kőbazilika építését a 11. századra keltezte (ami majd újabb spekulációkra ad alkalmat az Árpád-kori Szent Adorján-templom lokalizálásához).

A kőbazilika kutatásának fontos eredménye volt, hogy Cs. Sós nem talált különbséget a narthex és a hajó közötti alapozásban, és a templom délnyugati sarkához épített úgynevezett *baptisterium* alapozása teljesen összefüggött a nyugati, illetve a déli fallal, azon belül pedig nem volt kútnak nyoma, csak egy olyan oszlogödörnek, amely jól beleillett a 2. „fatemplom” szerkezetébe.¹⁹ A szakrális épületek mellett profán települési nyomok is napvilágra kerültek, amelyeket Cs. Sós részben az 1. „fatemplom” előtti, részben a 2. „kő-fatemplom” utáni, de még a kőbazilika előtti fázishoz kötött.²⁰

¹⁶ Ami nyilván nem azonos a nikomédiai Szent Hadrianus (†303) holttestével, sokkal inkább egy, a római katakombákból származó és a 8–9. század fordulóján Salzburgba szállított Hadrianus nevű ókeresztény mártír mumifikálódott földi maradványaival, lásd BOGYAY (1992), 170; részletesen: TÓTH E. (1999), 11–24.

¹⁷ Az égésrétegnek pontos dátumhoz kötéséhez semmiféle régészeti vagy építészettörténeti támponttal nem rendelkezünk; ez a keltezési gyakorlat – történeti forrásoknak direkt keltező értéket tulajdonítani – általánosan bevett gyakorlat a 20. század közepének–második harmadának szakirodalmában.

¹⁸ BOGYAY – magyar kézirat, 40.

¹⁹ Cs. Sós (1969), 51–103. A Zalaváron eddig előkerült kora középkori kutakat egyébként – ha azokat nem kőből építették – minden esetben deszkákkal bélelték ki. A deszkabélésre vagy annak helyére nincs utalás Radnóti naplójában, ezért is valószínűbb, hogy cölöpgödör nyomát találták meg. A kétszeri ásatás után kicsiny a valószínűsége annak, hogy ezekből a rétegvizonyokból mára maradt valami. Ezért ellenőrizhetetlen, amit Bogyay még 1992-ben is hangoztatott (BOGYAY [1992], 171): „Ha itt kétkarú lépcső volt – érvel Tóth Sándorral szemben, aki lépcsőházzal és ezáltal a nyugati oldalon karzatos felépítéssel számol, vö. TÓTH S. (1990), 149 –, akkor felesleges az egyik bejárat, amely legfeljebb egy seprűkamrának alkalmas kis térbe nyílt volna. Az egyik bejáratot később valóban befalazták. A be- és kijáratral, a nyugati falnál pedig földbe mélyített medencével rendelkező tér viszont tökéletesen megfeleltethető a felnöttek alámerítéssel keresztelése funkcionális követelményeinek [...] A téglalap alakú gödör lehetett persze régebbi cölöplyuk helyén is.”

²⁰ Ezt a települési fázist (az „R” réteg alatti barnásszürke, agyagos „S-C-T” rétegben) jelölnék azok a cölöplyukak, melyek kisebbek voltak az oszlogödörknél, és hiányzott belőlük az építési törmelék, illetve az e rétegen fekvő, égett fagerendák (S13 szelvény), egy kemencemaradvány és egy felül ovális, alul négyszögletes, deszkával kibélelt kút (?) (S21 szelvény). E rétegből

A cikk megjelenése után Tóth Sándor és magam, illetve az ásató Cs. Sós Ágnes között vita bontakozott ki a récéskúti ásatási megfigyelések értelmezési lehetőségeiről, főként az úgynevezett fatemplomokról.²¹ Bár a fatemplomok létét nem igazolták meggyőző érvek, és az oszlogödrök építési állványzatként és/vagy egyéb világi épület maradványaiként való értelmezése ellen is lehet érveket hozni,²² annyi mindenképpen biztosnak látszik, hogy az oszlogödrök későbbiek, mint a kőtemplom. Érdemes tehát visszatérnünk a kiindulóponthoz, az eredeti ásatási megfigyelésekhez.

A hosszénegyszög alaprajzú, három „beírt” félkör apszisú, eredetileg talán csak egy-, majd háromhajós kőbazilika egy hosszú életű templomtípushoz tartozik. A zárt négyszögletes alaprajz alkalmazása a késő antik időkben kialakult kubikus terek iránti vonzalomra ment vissza, s ez befolyásolhatta az apszisok hátsó oldalának négyszögletes elfalazását is.²³ A *Dreiapsidensaal* a Szentföldön és a szomszédos területeken már a 6. század első felében feltűnt, és a Mediterráneum térségében eléggé szélesen elterjedt. Hamarosan megjelent az Adria-tenger partján, majd a Karoling-kor kezdetén Itáliában – így pl. Rómában a görög szerzetesek kolostortemplomaként működő S. Maria in Cosmedin-templom, amely Nagy Károly barátja, I. Hadrianus pápa (772–795) alatt alapjaiból újult meg és kapott három apszist²⁴ – s jutott el egészen a dél-tiroli területekig, ahol a 11. században, az Isztrián pedig még a 15. században is kedvelt típus.²⁵ Ezért a récéskúti bazili-

hullámvonalköteg-díszes cserepek mellett polírozott felületű díszkerámia töredékei is előkerültek, amelyek készítése idejét Cs. Sós Ágnes – a „fatemplomok” általa konstruált abszolút keltezése miatt – már a 8–9. század fordulójára tette.

²¹ TÓTH S. (1974), 617–630; SZÓKE (1976), 69–103; Cs. Sós (1976), 105–140.

²² MORDOVIN (2011), 172–174 az állványzattal szembeni érvként veti fel, hogy egy állvány esetében a cölöplyukak 20–30 cm-nél nem nagyobbak és kőerősítés nélküliek, míg itt a faoszlopok túlságosan erőteljesek és kövekkel szilárdan kitámasztottak, ráadásul az északi oldalon 380 cm-re állnak a faltól, egy állványhoz túlságosan nagy távolságra. Az általam javasolt profán épülettel (épületekkel?) szemben pedig egyrészt azt veti fel, hogy a járószintet jelentő elegyengetett törmelék a cölöpöket is fedte – ami könnyen lehet, ha a faoszlopokat úgy vágják ki, hogy a helyüket tudatosan fedik el a törmeléknek a meglévő járószinttel azonos szintre hozó elegyengetésével –, másrészt pedig azt, hogy a kőfalakon kívüli oszlopok több helyen is túlságosan közel álltak a falakhoz, így a tető ott „használatlanul kis területet” fedett volna le. Ha azonban nem az egész templombelső egységes lefedését tételezzük fel, hanem csak egy olyan profán épületegyüttesét, vagy több épületét, amelyek a templom területét használták fel, akkor érdemes a fa oszlogödrökből kisserkeszthető épület(ek)ből, s az ennek (ezeknek) a vázszerkezetére építhető tetőzetből kiindulni. Ebben az esetben a magasabban álló kőfalszakaszokat inkább belső térelválasztáshoz használták fel, nem pedig fő teherhordó elem gyanánt. S láthattuk, az északi oldalon ezek az oszlogödrök közel négy méterre álltak a kőfaltól, tehát egyáltalán nem „használatlanul kis terület” az, amit itt a falon kívül lefedhettek. A keltezés szempontjából kardinális a 104 (78/1963). sír leletanyaga (tűzacél, kovakő, vaskés és egy aranyozott bronzveret, amelyeknek honfoglaláskori magyar párhuzamaik vannak). Ez így egyértelműen „pogány” melléklet, templom melletti temetkezésben nem használatos (lásd a Várszigeten feltárt két Árpád-kori templom körüli temető emlékanyagát), tévedés tehát ennek s egy másik sír vékony bronz S-végű fülkarikájának alapján – amely ékszertípus már a 9. század elején megjelenik – rekonstruálni a templom Árpád-kori használatát. Ezek a temetkezések a faoszlopos építménnyel együtt ugyanazt a Karoling-kort záró fázist jelölik, mint amelyet a Várszigeten is megfigyelhettünk. A korábbi népesség kis hányada, amelynek nincs veszténivalója, a 10. század első évtizedeiben – első felében, a magyar uralom alatt is helyben marad, s visszatér pogány szokásaihoz, sőt azokat még gyarapítja is a magyaroktól átvett újabbakkal (lásd trepanált koponya a 38. sírban).

²³ SENNHAUSER (2003), 11.

²⁴ JACOBSEN (1999), 638, Abb. 22; BAUER (1999), 515–518., Abb. 3.

²⁵ STEIMANN-BRODTBECK (1939), 65–95; BOGYAY (1955), 363–364; MARUŠIĆ (1977/1978), 41–185. A templomtípus eredetének szempontjából fontos lenne annak tisztázása, hogy a bazilikát már eredetileg is háromhajósra építették-e, vagy csak, mint Radnóti rekonstruálta, egy későbbi periódusban építették meg az osztópilléreket. A háromapszisos, egyhajós típus különösen a dél-tiroli, graubündeni csoportra jellemző (Erich KUBACH–Victor H. ELBERN: *Das frühmittelalterliche Imperium*, in *Kunst der Welt, ihre geschichtlichen, soziologischen und religiösen Grundlagen*, 14, Baden-Baden, Schweizer Verlagshaus, 1968, 26–27). Ha a récéskúti szigeten eredetileg ilyen alaprajzú templom épült, akkor az adriai hatással egyenrangú alternatívaként egy salzburgi közvetítésű dél-alpesi, észak-itáliai hatás is megfontolandó lehet, különösen mivel a várszigeti zarándoktemplom festett üvegei is ebben az irányban mutatnak kapcsolatokat. Az egyhajós megoldás – a Sennhauser által *Dreiapsidensalenak* nevezett templomtípus [Hans Rudolf SENNHAUSER: *Typen, Formen und Tendenzen im frühen Kirchenbau des östlichen*

kát egyaránt meggyőző érvekkel helyezhették a kutatók mind a Karoling-korba, mind a korai Árpád-korba.²⁶ Feltűnő ugyanakkor, hogy Észak-Tirolban, Salzburgerland és Karintia térségében eddig egyetlen *Dreiapsidensaal* sem került elő, bár a bajor Lech-völgyben fekvő Sandau Szent Benedek-temploma a 8. század második feléből, valamint a churi püspökség területén kívüli Graubünden (Dél-Tirol) látszólag ez ellen szól – miként a salzburgi misszióterületre eső récéskúti bazilika is.²⁷

A három egyforma apszisban végződő egyetlen teret²⁸ már a 8. század második felében a szentháromság szimbólumával azonosították.²⁹ Paulinus aquileiai patriarcha 796-ban a Cividalei Zsinattal, Nagy Károly pedig 809-ben az Aacheni Zsinattal fogadtatta el a *filioque* betoldás használatát.³⁰ A Szentháromság-tan a 9. században végig a liturgia egyik alapvető és aktuális kérdése maradt, amit jól példáz, hogy bár Centula három temploma eredetileg nem olyan céllal épült, hogy a Szentháromságot fejezze ki, s a patrocíniumok sem igazolják ezt, Angilbert mégis így értelmezte őket,³¹ s 879 végén–880 elején a pápánál instanciálók egyik fő vádjá Metóddal szemben még mindig az volt, hogy a hitvallást a *filioque* nélkül mondja.

A récéskúti bazilika építési korának meghatározásához a döntő szót a régészeti emléktárhalmaz mondhatja ki. Ennek alapján pedig bizonyos, hogy a kőtemplom a Karoling-korban épült – s esetleg épült át (lásd a hajók megoldatlan kérdését).³² Ugyanakkor valószínű, hogy a 10. századi profán használatnak és az Árpád-korra romossá vált kőépület egyszerű, négyszögletes külsejének köszönhetően eredeti szakrális jellegét többé nem ismerték fel, így az épület templom funkcióját végleg elvesztette.

A Várszigeten előrehaladott ásatásoknak köszönhetően mára már világosabban ítéldhetjük meg Mosaburg települési makroszerkezetét is. Priwina városát biztosan a Várszigetre, annak is az északnyugati harmadára lokalizálhatjuk, amelyen belül már Cs. Sós Ágnes megtalálta az

Alpengebietes: Versuch einer Übersicht, in SENNHAUSER (2003), 919–980] analógiájaként lásd a ma is álló churi Szent Márton- (8. század 2. fele), és a mistaili Szent Péter-monostortemplomokat (8. század 2. fele–926 előtt). Ezek tömbjükben, arányaikban, kivitelükben a récéskútra emlékeztető, háromapszisos, egyhajós épületek. Beírt három apszissal és egyetlen hajóval épült meg Zillis Szent Márton- (800 körül) és Cossonay temploma, továbbá a disentisi Szűz Mária- és Szent Márton-templomok (III. építési fázisban, 800 körül), Müstair Szent János- (800 körül), Milánó S. Maria in Aunona- (7. század közepe) és Sandau Szent Benedek- (8. század 2. fele) templomai. Vö. PERONI (1976), 87–101, Fig. 79; DANNHEIMER (2003), 86–89, Abb. 11–12. Keltetésekhez lásd Friedrich OSWALD–Leo SCHAEFER–Hans Rudolf SENNHAUSER: *Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*, München, 1 (1966–1971), 2: Nachtragsband (1991) vonatkozó címszavait.

²⁶ DERCSÉNYI (1948); KARAMAN (1954), 91–96; TÓTH S. (1974); MARUŠIĆ (1977/1978).

²⁷ SENNHAUSER (2003), 939 lehetségesnek tartja, hogy ez kutatástörténeti okok miatt van így, Karintiában ugyanis eddig inkább csak a 6–7. századig épült templomok kutatására koncentráltak.

²⁸ A hajót négy–négy pillér osztja három részre, de ezek építési ideje bizonytalan: Radnóti Aladár előbb a 11. századra (II. fázis), majd a 9. századra (I. fázis) keltezi őket. Cs. Sós Ágnes revíziós ásatásán a falakkal azonos alapozási technikát talált a pillérek alatt is. Vö. MORDOVIN (2011), 170.

²⁹ A *filioque*t először az 589. évi Toledói Zsinat toldja be a *Credo* eredeti szövegébe, hogy az arianizmus hatását ellensúlyozza. 767-től ezt a frank egyház is elfogadja, sőt ettől kezdve egyik fő támogatójává válik.

³⁰ SENNHAUSER (2003), 944 hozzáfűzi: „lässt sich der hier angedeutete Zusammenhang erhärten, so weit der Dreiapsidensaal nicht primär in den Osten, auch wenn er – irgendwie – mit den kleinräumigen östlichen Martyrien zusammenhängt.”

³¹ *Vita Eigilis abbatis Fuldensis auctore Candido* (MGH SS XV.1. 221–233, küll. 231). Az angolszász származású szerzetes, Candidus (saját nevén Bruun) az Eigil fudai apát által építtetett Szent Mihály-kápolnáról írja, hogy az apát intencióiban konkrét szimbólumjelentést is fűzött az építéshez.

³² Bár a récéskúti bazilika felmenő falai részben megmaradtak, az ablakszintig sehol nem értek fel. Hogy a felépítmény magasabb részei hogyan nézhettek ki, arról némi elképzelést alakíthatunk ki MARUŠIĆ (1977/1978) alapos gyűjtése alapján. Így például Gallesano S. Maria della Concetta-templomán az apszis áttört művű kőlappal fedett ablaka épségben megmaradt: az áttört dísz pontosan olyan háromszögekből felépített kereszt (uo., 36. ábra), mint amilyenek a zalavári polírozott felületű palackok vállára pecsételt keresztok.

infra civitatem Priwinae felépített és Hadrianus vértanú tiszteletére szentelt zarándoktemplomot. Ezért tehát a récéskúti templomot a mosaburgi templomok egyikével sem lehet azonosítani, így Dercsényi Dezsőnek és Bogyay Tamásnak, a két nagy vitapartner egyikének sem volt igaza. Ma annak van a legnagyobb valószínűsége, hogy a récéskúti egyike annak a két, „városon” kívüli (*foris civitatem*) templomnak, amelyet a Szűz Mária-templommal egy időben, 850-ben Sandrat és Ermpert presbyterek részére szentelt fel a salzburgi érsek.

A Várszigeten a Hadrianus-zarándoktemplom nyugati homlokzata előtt, azaz *in eadem civitate* 2007–2009 között feltárt fatemplom megtalálása óta az sem kérdés, hogy hol kell keresni a Keresztelő Szent János-templomot, és hogy az milyen lehetett.³³ A fából épült, viszonylag nagy méretű, 12×12 méteres templom rétegvizsgálatai³⁴ nem igazolták ugyan Bogyay Tamás feltevését, hogy ez a templom már jóval Priwina megérkezése előtt megépülhetett – s a keletkezés körülményei csak a 9. század első évtizedének zűrzavarai miatt merültek feledésbe (amely gondolatot utóbb Cs. Sós Ágnes a récéskúti 1. „fatemplomra” vonatkoztatta) –, de azt igen, hogy ez volt az első templom, amely 850 januárjáig, a Szűz Mária-templom felszenteléséig nemcsak a keresztelő, hanem a plébániatemplom funkcióját is betölthette.

Bogyay Tamás habitusára, etikai magatartására jellemző, hogy bár naprakészen tájékozott volt a Várszigeten folyó ásatásokról, és jól tudta, hogy Cs. Sós Ágnes az 1980-as évek elején egy új és minden eddiginél nagyobb és bonyolultabb alaprajzú, általa négy építési fázisra bontott templomot talált,³⁵ aminek szerepéről bizonyosan megvolt a maga kiértékelt véleménye, Cs. Sós Ágnes „megszólalását” mégsem előzte meg, amikor 1992-ben utoljára foglalta össze a három mosaburgi templom lokalizálása körüli vitát.³⁶

Az általam 1998–2000 között újra feltárt Hadrianus-zarándoktemplom építéstörténete mára letisztult, leegyszerűsödött. Az épületegyüttes magja egy egyenesen záródó oldalhajós, félköríves szentélyfejű, háromhajós bazilika, mely minden valószínűség szerint a salzburgi Szent Péter-templom kicsinyített mása. A templomon belül a pillér(?) alapok közötti sekély sávalapozások, amelyek az eltérő kötőanyag alapján bizonyosan későbbiek, feltehetően az egész hajón végighúzódo rekesztőkorlátok számára készültek. Ilyen térleválasztásra a főhajó és az oldalhajók között Rómán kívül csak a keleti mediterrán térségben találunk párhuzamokat. A szentély körül lemélyített körüljáró folyosó, a belőle sugár irányban nyíló három egyforma kápolna, és a közöttük ugyancsak kőfallal lehatárolt családi temetkezőhelyek a templom legegységesebb részét jelentik. Abban a vonatkozásban azonban, hogy itt egy úgynevezett folyosókriptáról, vagy inkább Európa legkorábbi szentélykörüljárójáról van-e szó,³⁷ bizonyosan az előbbi mellett foglalhatunk

³³ Lásd erről SZŐKE (2010), 9–52.

³⁴ A faoszlopok mellé és alá döngölt föld annak a homokos-agyagos altalajnak a keveréke, amelybe a gödröket ásták, s mivel nincs még benne konyhai hulladék, hamu, faszén, állatcsont és kerámiatöredék, a templomot olyan időszakban építhették, amikor még nem volt intenzív megtelepedés a szigeten. Jól ismert adat, hogy egy faoszlopokon álló építmény átlagos élettartama kb. 30–40 év, mivel pedig a templomot 870-ben, a *Conversio* írásakor még működő templomként írják le, sokkal realisabb az építés idejét a 840-es évek elejére, mint a század első évtizedére keltezni. Ezt a kelteztést támasztja alá a szigeten feltárt nagyszámú települési objektum háztartási hulladékanyaga, amelyek között, néhány szórványtól eltekintve, nincs a kései avar időszakra keltezhető tárgytípus. Márpedig ha a sziget a század elejétől fogva a keresztény térítés egyik központja, akkor ezt meggyőző számú és minőségű tárgyi emlékanyagnak, települési objektumnak kellene igazolnia.

³⁵ Cs. Sós (1994), 85–90.

³⁶ Cs. Sós Ágnes az általa megtalált és nagyrészt kiásott templom alaprajzát a sajátos ásatási technikának, az ún. kutatóárkos módszernek köszönhetően csak az írásztalnál összerajzolt részletekből tudta rekonstruálni, amit legalább négy építési fázis feltételezésével tovább bonyolított. Ennek értékeléséről lásd SZŐKE (1998), 257–319. Az 1998-tól általam végzett revíziós ásatás, további a templomhoz tartozó közel 2000 síros temető és a különböző épületmaradványok feltárása révén tisztább és egyszerűbb kép alakult ki a templom építési körülményeiről, használatának idejéről, további sorsáról, lásd SZŐKE (2001); SZŐKE (2009); SZŐKE (2010).

³⁷ Utóbbiról részletesen SZAKÁCS (2009), 161–170.

állást – még ha a folyosókripta párhuzamai relatíve távoli területen, szász, fríz földön ismertek, s azok is inkább a működés elvi, mint formai párhuzamai. Végül a templom nyugati traktusát egy – bajor területen több párhuzammal is rendelkező – nyitott négyszögletes udvar két oldalára szerveződött monostor képezi, ahol a zárándoktemplom működését biztosító szerzetesek élhettek.

A zalavári kőaragványok

Bogyay Tamás többször visszatért a Zalaváron előkerült, Karoling-időszakra keltezett kőaragványokra, különösen a 19. század közepén a várszigeti rommező északi szélén talált, eredetileg egy



2. kép. Szalagfonatdíszes épületplasztika töredékei márványszerű kemény mészkőből Zalavár-Várszigetről: ajtó három darabra törött jobb oldali szárköve. SZÖKE (2011) nyomán

ajtó jobb oldali szárkövéül³⁸ szolgáló márványgerenda geometrikus fonatfrízére (2. kép),³⁹ amelyről kezdettől fogva az volt a véleménye, hogy Észak-Itáliából terjedt el a 9. században az aquileiai patriarchátus területén és Karintiában.⁴⁰

A márványgerenda⁴¹ első síkjába vésett koncentrikus körpárok díszítési rendszere csak látszólag bonyolult: a nagy körök egymással és a kerettel vannak összehurkolva, a belső, kisebb körök pedig olyan, átlósan átfűzött szálak hurkaiból vannak kialakítva – ezért kétoldalt nyitottak –, amelyek a következő körközpontban kereszteződnek egymással. Ez a fonatfríz – körpárok összekötése perec formájú csomókkal⁴² vagy négykaréjos hurokkal⁴³ – a Karoling-korban Észak-Itáliában és az Alpok-vidéken igen kedvelt⁴⁴ motívum: megvan az egykori metzi Szent Péter apát-

³⁸ BOGYAY (1992), 173.

³⁹ Első szakyszerű leírása: TÓTH S. (1990), 164, Kat. 24.

⁴⁰ Kutatástörténeti visszatekintéssel BOGYAY (1992), 173.

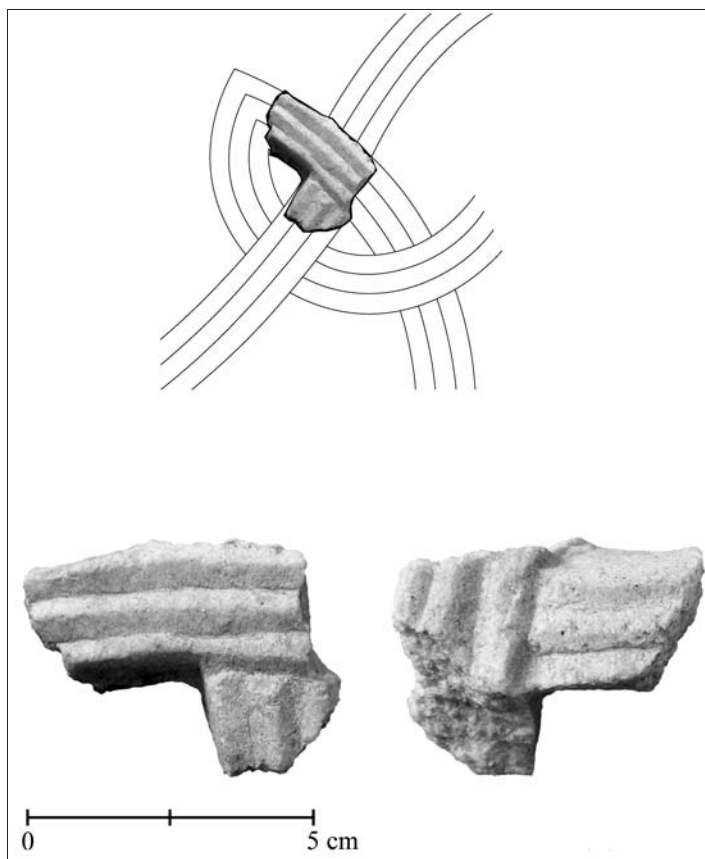
⁴¹ TÓTH S. (1990), 164: A kő méretei: kb. 35×191 (127)×18 cm, fonatdíz M. 21,5 cm.

⁴² WILL (2005), 34: *aneinandergereihte brezelförmige Knoten*.

⁴³ JOHANNSSON-MEERY (1993), 91: *aneinandergehängte Vierpaßschlingen*.

⁴⁴ A szalagfonatdíz – „Flechtwerk- und Rankensteine” – kialakulásáról, római, késő antik gyökereiről mint „*Reichskunst in volkstümlicher Prägung*” megjelenéséről: GINHART (1942), 112–167; GINHART (1954), 205–243. Az ún. „langobard” és „bizánci” meghatározás megalapozatlanságáról, ugyanakkor mint speciális templomi berendezés és díszítésmód elterjedéséről a Karoling Birodalomnak a Dunától délre fekvő, a Felső-Rajna és a Középső-Dunavölgy közötti térségében a 8. század utolsó harmadában és a 9. század első harmadában lásd BOGYAY (1957), 262–276. Összefoglalóan lásd JOHANNSSON-MEERY (1993), 16–19, aki szerint a legújabb kutatási eredmények azt valószínűsítik, hogy a fonatdíszes ornamentika Itáliában nem egy, a késő antikvitás óta kontinuus folyamat eredményeként alakul ki, hanem nyugati mediterrán (spanyolországi, dél-franciaországi) területről az arabok nyomására jut el az egykori római birodalom azon térségeibe, ahol az ókori római kőaragó-tradíció még megbecsülésnek örvend. Legteljesebben Észak-Itáliában virágzik ki és fejlődik a 8. század folyamán egy relatív lapos, grafikus

sági templom 8. század végi–9. század eleji átépítésekor készült falfestmény töredékén és a templom kriptájának egyik kőfaragványán⁴⁵ éppúgy, mint Ružar S. Maria-templomának szentélyrekesztője kőlap-töredékén,⁴⁶ a karintiai Niedertrixen Szent Márton-templomában a szentélyrekesztő korlát oszlopán,⁴⁷ a steier S. Lambrecht oszlopán,⁴⁸ a római S. Sabina, a velencei S. Marco, a gradói S. Eufemia, a comói S. Abbondio templomokban.⁴⁹ A várszigeti Hadrianus-zarándoktemplom feltárásakor talált, áttört művű márványdarabokon (3. kép),⁵⁰ és a templom körüli sírokban talált téglákon visszaköszönő szalagfonat-díszítés, amelyeket feltehetően gyakorlatlan kezű helybeli tanulók készítettek, végérvényesen eldönteni látszik azt a vitát, amely a kelezés kérdésében zajlott Tóth Sándor és Bogay Tamás között.⁵¹



3. kép. Szalagfonatdíszes épületplasztika töredékei márványszerű kemény mészkőből Zalavár-Várszigetről: áttört szentélyrekesztő, vagy ablak töredékei a Szent Adorján-zarándoktemplom területéről.

SZÖKE (2011) nyomán

ornamentikához. Innen terjed tovább a határos területekre, és hat végül vissza nyugatra is, ahonnan az első impulzusokat kapta (uo., 19). Vö. még a Kelet-Alpok vidékére: KARPF (2001), 71, aki szerint a keleti térség közigazgatásának átszervezése, a gentilis struktúra megszüntetése és a grófi rendszer kiépítése (828) vet véget Karintiában a templomok díszes faragványokkal való felszerelésének.

⁴⁵ WILL (2005), 33–35, Taf. 33. Az a fülke, amelynek kifestéséből a szalagfonatos díszítés fennmaradt, valószínűleg a Waldrada maradványait őrző sírhoz tartozott, aki valamikor a 6–7. század fordulóján, II. Childebert (575–596) fiának, II. Theuderichnek és II. Theudebertnek idejében, közeli rokonukként alapítja a monostort (uo. 17–18).

⁴⁶ MARUŠIĆ (1977/1978), 140. ábra.

⁴⁷ BOGYAY (1992), 4. kép; JOHANNSSON-MEERY (1993), Kat. Nr. 74, 75, 93–94. A kövek lelőhelyén 822-ben említik először Szent Márton templomát, amelynek lényeges épületrészei román koriak, valószínű azonban, hogy korábbi alapokra épült.

⁴⁸ JOHANNSSON-MEERY (1993), 90 – bár a templom első írásos említése csak Gebhart salzburgi érsek (1060–1088) idejéből származik, uo. 91.

⁴⁹ Összefoglalóan: BOGYAY (1992), 172.

⁵⁰ Két töredék maradt fenn Zalavár-Várszigeten egy gondosan megfaragott, áttört művű, mindkét oldalán kettős erű, szalagfonatos, márványszerű kőlapból, amely feltehetően egy nyílászárót takart. SZÖKE (2001), 61, Kat. I. 3. A két töredék a VS 137–140/1 szelvényből és a templom kiszedett északi falának alapárkából került elő. A két darab ugyanolyan perec formájú csomóból tört ki, mint ami az ajtószárkő fonatköreit is összehurkolta; hasonló töredéket lásd a Dignano melletti Gurani S. Simone-temetőkápolnából: MARUŠIĆ (1977/1978), 41–185, 146. ábra. Csak az egyik oldalon megmunkált, de hasonlóan áttört művű, szalagfonatdíszes szentélyrekesztő korlát töredékei kerültek elő Sandauban; vö. DANNHEIMER (2003) Taf. 67. 6–11.

⁵¹ Lásd TÓTH (1990) és BOGYAY (1992).

A helynevek kérdése

Végül érdemes megemlékezni Bogyay Tamás harmadik kedvelt témájáról, a 9. századi írásos forrásokban, főként a *Conversió*ban említett helyneveknek mai nevekké való azonosításáról,⁵² hiszen a Priwina és fia, Chezil által Alsó-Pannóniában uralt terület kiterjedéséről ezek alapján alkothatnánk megbízható képet.

Bogyay helynév-azonosításainak elvi alapja, hogy hisz a települések kontinuitásában. Meggyőződése, hogy a magyar honfoglalás nem jelentette a helyi népesség pusztulását, a 9. században feljegyzett helyneveket a (szláv) lakosság megőrizte, továbbörökítette, s legalább egy részük a mai helynevekben is megőrződött. Úgy vélte, hogy „a honfoglalás kori dunántúli szlávtság [...] mint műveltségi javak közvetítője, sokkal többet adott az európai keresztény világba beilleszkedő magyarságnak, mint amennyit [...] a kutatók legtöbbje hajlandó feltételezni”.⁵³ Helynév-azonosításainak helyességét látja igazolva abban, hogy vezető osztrák történészek, így Heinz Dopsch és Herwig Wolfram is átveszik az általa szerkesztett térképeket. A *Conversio* templomos helyeit azonban egyelőre nem, vagy csak nagyon hozzávetőlegesen lehet mai településekkel és helynevekkel azonosítani,⁵⁴ régészeti érvekkel hitelesen alátámasztva ez nemcsak Bogyaynak, hanem másoknak sem sikerült.⁵⁵ A lokalizálásra tett kísérletek amatőr nyelvészeti próbálkozások, oklevelesen nem bizonyíthatók, régészetileg pedig a legtöbb helyen még a korszakra keltezhető lelőhely sincs, nemhogy Karoling-kori templomra vagy udvarházra utaló építészeti emlék,⁵⁶ aminek legvalószínűbb oka, hogy a magyarok bevándorlásával a települési struktúra gyökeresen átalakult, új prioritások határozták meg a központok és agglomerációjuk helyét, amelyek a legkritikább esetben estek egybe a korábbi településekkel – vagy ha mégis, a névadás alapja volt egészen más.

Meg kell elégednünk tehát azzal, hogy legalább Mosaburgot biztosan Zalavár-Várszigetre tudjuk lokalizálni. Végre biztosan meghatározható mind a három, itt említett templom helye, amelyek közül kettő, a Keresztelő Szent János-templom és Hadrianus mártír zarándoktemploma alapfalaiban is ismertté vált, a Szűz Mária-templom pedig az Árpád-korban monostortemplommá átépített, majd a török kor végén elpusztult, s csak Giulio Turco 1569-ben készített rajzán fennmaradt templommal azonosítható. Azáltal pedig, hogy a *Conversió*ban említett *civitas Priwinae* a Várszigetre lokalizálható, nagyon valószínűvé vált, hogy a *foris civitatem* épült két templom, Sandrat és Ermperht presbiterek templomai a Zalasabar-Borjúállás szigeten feltárt, palánkfalal körülvett udvarházon belüli fatemplommal, illetve Zalavár-Récéskút háromhajós kőtemplomával azonosak.

Elgondolkodtató ötletet vetett fel Hans Reutter,⁵⁷ aki szerint a királyi birtokokat és nemesi udvarházakat nemcsak a Duna ausztriai szakasza mentén, hanem Pannóniában is a római utakhoz igazodva létesítették a Karoling-időszakban. Az egyik útvonal a Vindobona-Aquae–Savaria–Valcum–Sopianae–Mursa–Sirmium állomásokon át Konstantinápolyig, a másik részben Vindobona–Virunum–Flavia Solva, másrészt pedig Savaria–Poetovio állomásokon át dél felé vezetett volna. Nagyon valószínű azonban, hogy bár a Karoling-korban a régi római úthálózatot tovább használták, amely különösen az Alpok területén a középkorig intakt is maradt, az úti célok változásával a használat intenzitása és iránya is megváltozott, s bizonyos, addig másodlagosnak tekintett útvonalak felértékelődtek.

⁵² BOGYAY (1960), 52–70; BOGYAY (1966), 62–68; BOGYAY (1986), 273–290.

⁵³ BOGYAY (1989), 493.

⁵⁴ Szkeptikusan: POSCH (1961), 243–260, főleg 258. Megengedőbben: Kiss (1997), 187–197.

⁵⁵ Főleg Bogyay nyomán: Cs. Sós (1973), 31–37; VÉKONY (1981), 215–229.

⁵⁶ A kérdésről részletesen VÉKONY (1997), 1145–1170; TÓTH E. (1999/2000), 439–456; SZŐKE (2009), 395–416.

⁵⁷ REUTTER (1911), 24–26.

Az egyik legfontosabb új viszonylat a luvavum (Salzburg)–Mosaburg (Zalavár) közti út, amely alpesi szakaszán hosszan követte a „fehér arany”, azaz a só szállítási útvonalát.⁵⁸ Ez az út az érseki székhelyről vagy a Salzkammergut nagy tavai mellett Bad Ischl–Bad Mitterndorf–Stiriate (Liezen) vonalon érte el az Enns völgyét, vagy a Salzach mentén délre haladva Bischofshofennél tért át az Enns völgyébe, és jutott el Liezenig, majd onnan tovább a Selz és a Liesing völgyében haladva St. Michaelnél érte el a Murát, amelynek völgyében Flavia Solváig (Grazig) jutott, hogy onnan tovább vagy a Rába és a Zala völgyein keresztül, vagy egy kis kerülővel dél felé a Mura mentén Mosaburgig érjen.⁵⁹

A *Conversió*ban és a 860-as, továbbá a 885/890-es oklevelekben felsorolt települések nagy része ennek az útvonalnak az utolsó, Graz után kezdődő szakasza(i) mentén helyezkedhetett el, míg a többi település az Adriai-tengerhez (Isztria, Aquileia, Velenca) vezető útvonalra fűződött fel. A Karoling-korban – a régészeti emléktárgyak alapján – kevésbé kihasználtak látszanak a távolsági kereskedelem Kárpát-medencét érintő főútjai, a Borostyánkőút és az Adria–Aquincum–Kijev útvonal, bár a délről és nyugatról érkező kereskedők számára bizonyosan megbízható megállóhely és tranzitállomás volt Mosaburg.

BIBLIOGRÁFIA

- BOGYAY (1952) – Tamás BOGYAY: Izkopavanja z Zalaváru in njihova zgodovinska razlaga, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 2(1952), 211–248.
- BOGYAY (1955) – Thomas von BOGYAY: Mosapurc und Zalavár. Eine Auswertung der archäologischen Funde und schriftlichen Quellen, *Südost-Forschungen*, 14(1955), 349–405.
- BOGYAY (1957) – Thomas von BOGYAY: Zum Problem der Flechtwerksteine, in *Karolingische und ottonische Kunst: Werden, Wesen, Wirkung*. Hrsg. Hermann SCHNITZLER, Wiesbaden, Franz Steiner, 1957, 262–276 (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, III).
- BOGYAY (1960) – Thomas von BOGYAY: Die Kirchenorte der Conversio Bagoariorum et Carantanorum. Methoden und Möglichkeiten ihrer Lokalisierung, *Südost-Forschungen*, 19(1960), 52–70.
- BOGYAY (1966) – Thomas von BOGYAY: Kontinuitätsprobleme im karolingischen Unterpannonien. Methodios' Wirken in Mosapurc im Lichte der Quellen und Funde, in *Das östliche Mitteleuropa in Geschichte und Gegenwart*. Acta Congressus historiae Slavicae Salisburgensis in memoriam SS. Cyrilli et Methodii anno 1963 celebrati, hrsg. von Franz ZAGIBA, Wiesbaden, Harrassowitz, 1966, 62–68 (Institutum Slavicum Salisburgo-Ratisbonense. Annales, I, 2).
- BOGYAY (1986) – Thomas von BOGYAY: Die Salzburger Mission in Pannonien aus der Sicht der Archäologie und der Namenkunde, *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 126(1986) (*Salzburg und die Slawenmission*. Zum 1100. Todestag des hl. Methodius. Beiträge des internationalen Symposions vom 20. bis 22. September 1985 in Salzburg), 273–290.

⁵⁸ A „fehér arany” előfordulási helyeiről és az alpesi útvonalat kirajzoló kora középkori lelőhelyekről lásd BREIBERT (2008), 7–21, kül. 13–15, Abb. 3–4.

⁵⁹ Az Alpok vidékének a római kor után tovább használt útjairól lásd NOWOTNY (2005), 178–179.

- BOGYAY (1989) – BOGYAY Tamás: Megjegyzések Mosapurg-Zalavár kérdéséhez és a pannóniai kontinuitás-kutatás módszeréhez, *Századok*, 123(1989), 489–493.
- BOGYAY (1992) – BOGYAY Tamás: Történeti forrás- és művészettörténeti stíluskritika Zalavár körül (Megjegyzések Tóth Sándor „A keszthelyi Balatoni Múzeum középkori kőtára” című tanulmányához), *Zalai Múzeum*, 4(1992), 169–177.
- BREIBERT (2008) – BREIBERT, Wolfgang: Grafunde aus Krungl in der Steiermark. Neues zu einem altbekannten frühmittelalterlichen Gräberfeld, *Frühmittelalterarchäologie in der Steiermark. Beiträge eines Fachgesprächs anlässlich des 65. Geburtstag von Diether Kramer*. Schild von Steier, Beiheft 4(2008), 7–21.
- CIBULKA (1933) – CIBULKA, Josef: Privina a jeho kostel v Nitře, in *Riša vel'komoravská. Sborník vědeckých prací*, ed. Jan STANISLAV, Praha, L. Mazáč, 1933, 31–54.
- Cs. Sós (1969) – Ágnes Cs. Sós: Berichte über die Ergebnisse der Ausgrabungen von Zalavár-Récéskút in den Jahren 1961–1963, *Acta Archaeologica Hungarica*, 21(1969), 51–103.
- Cs. Sós (1973) – Ágnes Cs. Sós: *Die slawische Bevölkerung Westungarns im 9. Jahrhundert*, München, Veröffentlichungen der Kommission zur Archäologischen Erforschung des Spätromischen Raetien der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1973 (Münchener Beiträge, 22).
- Cs. Sós (1976) – Cs. Sós Ágnes: Megjegyzések a zalavári ásatások jelentőségéről és problematikájáról, *Zalai Gyűjtemény*, 6(1976), 105–140.
- Cs. Sós (1994) – Cs. Sós Ágnes: Zalavár az újabb ásatások tükrében, in *Honfoglalás és régészet*, főszerk. GYÖRFFY György, szerk. KOVÁCS László, Budapest, Balassi, 1994, 85–90.
- DANNHEIMER (2003) – Hermann DANNHEIMER: *Sandau. Archäologie im Areal eines altbairischen Klosters des frühen Mittelalters*, München, Beck, 2003 (Münchener Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte, 55).
- DERCSENYI (1948) – Dezső DERCSENYI: L'église de Pribina à Zalavár, *Études Slaves et Roumaines*, I(1948), 85–100.
- GINHART (1942) – Karl GINHART: Die karolingischen Flechtwerksteine in Kärnten, *Carinthia*, I, 132(1942), 112–167.
- GINHART (1954) – Karl GINHART: Karolingische und frühromanische Werkstücke in Kärnten, *Carinthia*, I, 144(1954), 205–243.
- JACOBSEN (1999) – Werner JACOBSEN: Die Renaissance der frühchristlichen Architektur in der Karolingerzeit, in 799. *Kunst und Kultur der Karolingerzeit*. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn (Beiträge zum Katalog der Ausstellung Paderborn 1999, III), Hrsg. Christoph STIEGMANN–Matthias WEMHOFF, Mainz, Zabern, 1999, 623–642.
- JOHANNSON-MEERY (1993) – Barbara JOHANNSON-MEERY: *Karolingzeitliche Flechtwerksteine aus dem Herzogtum Baiern und aus Bayerisch-Schwaben*, Kallmünz, Lassleben, 1993 (Kataloge der Prähistorischen Staatssammlung, 27).
- KARAMAN (1954) – Ljubo KARAMAN: A propos de l'église de Pribina à Blatnigrad-ville de Balaton, *Archaeologia lugoslavica*, 1(1954), 91–96.
- KARPF (2001) – Kurt KARPf: *Frühmittelalterliche Flechtwerksteine in Karantanien*, Innsbruck, Universitätsverlag Wagner, 2001 (Monographien zur Frühgeschichte und Mittelalterarchäologie, 8).
- KISS (1997) – Kiss Lajos: Pannonia helyneveinek kontinuitása, in *Honfoglalás és nyelvészet*, szerk. KOVÁCS László–VESZPRÉMY László, Budapest, Balassi, 1997, 187–197 (A honfoglalásról sok szemmel, 3).
- KOS (1936) – Milko KOS: *Conversio Bagoariorum et Carantanorum*. Razprave znanstvenega društva v Ljubljani 11, Ljubljana, 1936 (Historični odsek, 3).
- MARUŠIĆ (1977/1978) – Branko MARUŠIĆ: Il gruppo istriano dei monumenti di architettura sacra con abside inscritta, *Atti del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno*, 8(1977–1978), 41–185.
- MORDOVIN (2011) – Maxim MORDOVIN: Zalavár-Récéskút. A 9–11. századi kontinuitás kérdései, in *Sötét idők falvai. 8–11. századi települések a Kárpát-medencében*, szerk. KOLOZSI Barbara–SZILÁGY Krisztián Antal, Debrecen, Déri Múzeum, 2011, 163–192 (Déri Múzeum Régészeti Tára, I).
- NOWOTNY (2005) – Elisabeth NOWOTNY: Das frühmittelalterliche Gräberfeld von Hohenberg, Steiermark, *Archaeologia Austriaca*, 89(2005), 178–179.
- PERONI (1976) – Adriano PERONI: Per la tipologia architettonica dell'età carolingia nell'area Lombarda, in *Roma e l'età Carolingia*. Atti della giornata di studio 3-8 maggio 1976 a cura dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma, Roma, 1976, 87–101.
- POSCH (1961) – Fritz POSCH: Zur Lokalisierung des in der Urkunde von 860 genannten Salzburger Besitzes, *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 101(1961), 243–260.
- RADNÓTI (1948) – Aladár RADNÓTI: Une église du haut moyen âge à Zalavár, *Études Slaves et Roumaines*, I(1948), 21–30.
- REUTTER (1911) – Hans REUTTER: Ein fränkisches Grenz- und Siedlungssystem in den karolingischen Südostmarken, *Jahrbuch der Landeskunde von Niederösterreich*, 10(1911), 1–108.
- RITOÓK (2002) – RITOÓK Ágnes: Zalavári leletek, in *A 200 éves Magyar Nemzeti Múzeum Gyűjteményei*, szerk. PINTÉR János, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2002, 93–99.
- SENNHAUSER (2003) – Hans Rudolf SENNHAUSER: Frühchristliche und frühmittelalterliche kirchliche Bauten in der Diözese Chur und in den nördlich und südlich angrenzenden Landschaften, in *Frühe Kirchen im östlichen Alpengebiet. Von der Spätantike bis in ottonische Zeit*, Hrsg. Uő, I, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2003, 9–222 (Philosophisch-historische Klasse Abhandlungen. Neue Folge Heft, 123).
- SÓS-BÖKÖNYI (1963) – Ágnes SÓS–Sándor BÖKÖNYI: Die Ausgrabungen Géza Fehérs in Zalavár, *Archaeologia Hungarica*, 41(1963).

- STEIMANN-BRODTBECK (1939) – Susanne STEIMANN-BRODTBECK: Herkunft und Verbreitung des Dreiapsidenchores. Untersuchungen im Hinblick auf die karolingischen Saalkirchen Graubündens, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 1(1939), 65–95.
- SZAKÁCS (2009) – Béla Zsolt SZAKÁCS: The Ambulatory of Zalavár, *Hortus Artium Medievalium*, 15(2009), 161–170.
- SZÓKE (1976) – SZÓKE Béla Miklós: Zalavár, *Zalai Gyűjtemény*, 6(1976), 69–103.
- SZÓKE (1998) – SZÓKE Béla Miklós: A korai középkor hagyatéka a Dunántúlon, *Ars Hungarica* 26(1998), 257–319.
- SZÓKE (2001) – SZÓKE Béla Miklós: Mosaburg/Zalavár a Karoling-korban, in *Paradisum plantavit. Bencés monostorok a középkori Magyarországon*, szerk. TAKÁCS Imre, Pannonhalma, Pannonhalmi Bencés Főapátság, 2001, 21–34.
- SZÓKE (2009) – Béla Miklós SZÓKE: Karolingische Kirchenorganisation in Pannonien, in *Glaube, Kult und Herrschaft. Phänomene des Religiösen im 1. Jahrtausend n. Chr. in Mittel- und Nordeuropa*. Akten des 59. Internationalen Sachsen-symposiums und der Grudprobleme der frühgeschichtlichen Entwicklung im Mitteldonaum. Römisch-Germanische Kommission, Frankfurt a. M. Eurasien-Abteilung, Berlin des Deutschen Archäologischen Instituts, Kolloquien zur Vor- und Frühgeschichte Bd. 12, Hrsg. Uta von FREEDEN–Herwig FRIESINGER–Egon WAMERS, Bonn, k. n., 2009, 395–416.
- SZÓKE (2010) – Béla Miklós SZÓKE: Mosaburg/Zalavár und Pannonien in der Karolingerzeit, *Antaeus*, 31–32(2010), 9–52.
- TÓTH E. (1999) – TÓTH Endre: Szent Adorján és Zalavár, *Századok*, 133(1999), 11–24.
- TÓTH E. (1999/2000) – Endre TÓTH: Mosaburg und Moosburg, *Acta Archaeologica Hungarica*, 51(1999/2000), 439–456.
- TÓTH S. (1974) – TÓTH Sándor: Régészet, műemlékvédelem, történelem, *Építés – Építészettudomány*, 5(1974), 617–630.
- TÓTH S. (1990) – TÓTH Sándor: A keszthelyi Balatoni Múzeum középkori kőtára, *Zalai Múzeum*, 2(1990), 147–187.
- VÁCZY (1938) – VÁCZY Péter: Magyarország kereszténysége a honfoglalás korában, in *Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulóján*, a Magyar Tudományos Akadémia felkérésére szerk. SERÉDI Jusztinián, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1938, 215–265 (reprint: Budapest, Szent István Társulat, 1988, 89–139).
- VÉKONY (1981) – VÉKONY Gábor: Das nordwestliche Transdanubien im 9. Jahrhundert und die „Ungariorum Marcha“, *Savaria*, 15(1981), 215–229.
- VÉKONY (1997) – VÉKONY Gábor: A Kárpát-medence népi-politikai viszonyai a IX. században, *Életünk*, 35(1997), 1145–1170.
- WILL (2005) – Madeleine WILL: *Die ehemalige Abteikirche St. Peter zu Metz und ihre frühmittelalterlichen Schrankenelemente*, Bonn, Institut für Vor- und Frühgeschichtliche Archäologie der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, 2005 (Bonner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichtlichen Archäologie, 3).
- WOLFRAM (1987) – Herwig WOLFRAM: *Die Geburt Mitteleuropas. Geschichte Österreichs vor seiner Entstehung 378–907*, Wien–Berlin, Siedler Verlag, 1987.
- WOLFRAM (1995) – Herwig WOLFRAM: Grenzen und Räume. Geschichte Österreichs vor seiner Entstehung, in *Österreichische Geschichte, 378–907*, Hrsg. Uó, Wien, Ueberreuter, 1995 (Österreichische Geschichte, 1).
- WOLFRAM (1996) – Herwig WOLFRAM: *Salzburg, Bayern, Österreich. Die Conversio Bagoariorum et Carantanorum und die Quellen ihrer Zeit*, Wien–München, R. Oldenbourg Verlag, 1996 (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband, 31).

Béla Miklós Szőke

Thomas von Bogyay and Mosaburg/Zalavár of the Carolingian Age

Since 1946–47, when the remains of a church from the Carolingian Age surfaced, Thomas von Bogyay paid close attention to the excavations at Zalavár (which were progressing more or less according to plan), offering his comments and assessing the findings. He was especially engaged with three issues, to which he would return again and again: 1) Assessing the church discovered at Zalavár-Récéskút with respect to the history of architecture and ecclesiastical history and identifying it with one of the churches mentioned in *Mosaburg*, 2) the dating and the interconnections of stone carvings found at Zalavár and 3) the identification of place names with settlements of the present day mentioned in the *Conversio Bagoariorum et Carantanorum*. Recalling the main points of this prominent art historian's analysis (which was published in 1952, but for the most part remains valid to this day), I will summarize the newest findings at Zalavár-Récéskút and the recent results of the excavations carried out at Zalavár-Vársziget. On the basis of these findings, the long debate (which now has gone on for almost half a century) regarding the question of which ruins correspond to which of the three churches built in Mosaburg/Zalavár (and mentioned in the *Conversio Bagoariorum et Carantanorum* written in 870) can be resolved, as can the question of where the various buildings were in fact located. Thomas von Bogyay's analysis of the art historical correspondences and the origins and dating of the braided decorations on the stone carvings found at Zalavár has been confirmed by later generations of scholars. More recent excavations, which have uncovered remains such as the etched braided motif on bricks found in the graves of a cemetery next to the church of Saint Adrian, have corroborated the conclusion according to which the carvings date from the Carolingian Age. Finally, I discuss Thomas von Bogyay's endeavours to identify settlement names on the basis of the history of the area, although his conclusions do not seem to have been verified yet by archaeological research. Instead of concrete identifications, I would suggest the reconstruction and archaeological investigation of the network of settlements of the Carolingian Age, which was adjusted to the Roman system of roads in use until the Middle Ages.

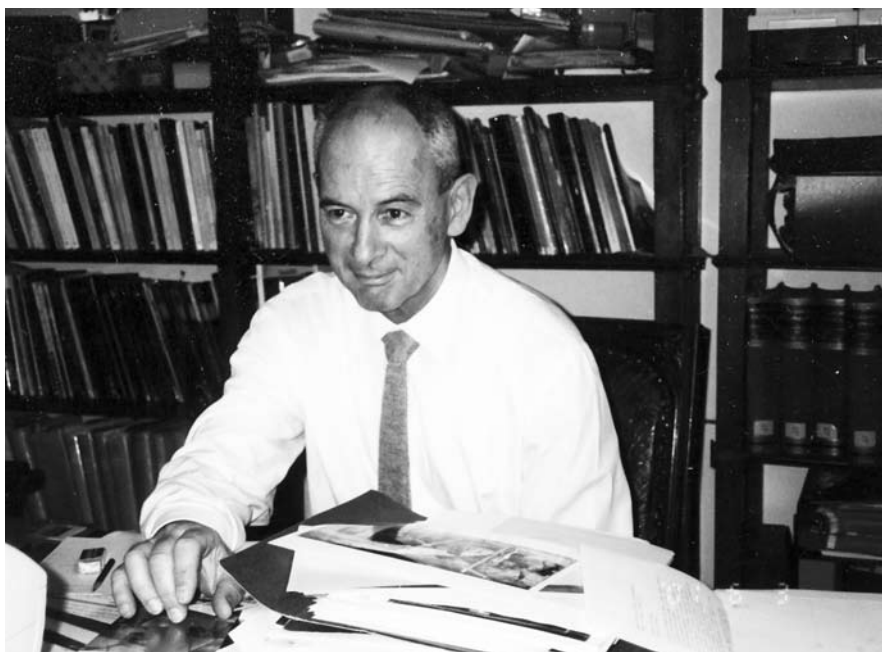
Keywords: Carolingian Age, Zalavár-Récéskút, Zalavár-Vársziget, Church of St. Adrian, Church of St. John the Baptist, braided stone carvings, historical continuity of place-names.

In memoriam Boskovits Miklós

Budapest, 1935. július 26. – Firenze, 2011. december 19.

Jeles kollégánk halálát gyászoljuk. Bár élete hosszabbik és termékenyebbik részében távol élt Magyarországtól, figyelemmel kísértük tevékenységét, egy kicsit úgy, mint a 19. század második felének magyarjai a Párizsban tündöklő Munkácsyt. A festőfejedelem dicsősége persze többek érdeklődésére számíthatott, mint az ő középkori könyvmásoló szerzeteséhez hasonlítható, lelkiismeretes, szorgalmas, de minden feltűnést kerülő, fegyelmezett élete. Ám azokon az előadásokon, amelyeket hazalátogatásai alkalmával az ELTE-n, a Tudományos Akadémián vagy a Szépművészeti Múzeumban tartott, a művészettörténész szakma java magától értetődően igyekezett részt venni. Olyasféle volt a helyzete, mint Tolnay Károlyé, Wilde Jánosé, Antal Frigyesé vagy Bogay Tamásé, akik politikai okokból vagy egy fajüldöző rezsim nyomására kényszerültek arra, hogy az ország határain kívül éljenek.

Félreértés ne essék: Boskovits nem volt kitéve üldözésnek, de az „illetékesek” egy idő után nem vették jó néven, hogy sokat akart Nyugaton tartózkodni. Mert ő sem idehaza, sem odakint nem foglalkozott ugyan a rendszer megdöntésével, de szöveget ütött a fejükbe, hogy újra és újra külföldi ösztöndíjakat nyert el. Egy meglepetésszerű – és valójában indokolatlan – kiutazási tilalom után úgy látta, hogy veszélybe került, sőt alighanem véget is ért addigi, sűrű külföldi utakkal gazdagított magyarországi kutatói élete, és elhatározta, hogy legközelebbi nyugati útjáról már nem tér vissza. Így az akkori szóhasználat szerint disszidens lett belőle, és arra ítélte magát, hogy soha többé ne térhessen haza. Ezt a tilalmat később nem vették szigorúan, de amikor két évtized múltán újra Budapesten üdvözölhettük, már túlságosan belegyökerezett az ottani világba, semhogy hazatérésre gondolhatott volna. Bár ezzel a lépésével választani kényszerült szülőföldje és kutatási területe között, és az évtizedek során bizonyos értelemben olasszá vált, magyar voltát sohasem tagadta meg. Keresztnevét mindig eredeti formájában írta publikációi fölé, még a magyar ékezetet sem hagyva el róla, így a haláláról hírt adó olasz napilapok és facebook-bejegyzések mindig



1. kép. Boskovits Miklós dolgozószobájában a firenzei Kunsthistorisches Institutban, 2001 júniusában (Végh János felvétele)

italo-ungheresének, profugo ungheresének nevezik vagy *of Hungarian origin*nek mondják. Ez a tudat még családjában is tovább él: tavaly nyár elején született unokája a Francesco Miklós nevet kapta.

Volt azonban mindezt megelőzően egy budapesti előélete. Érettségit a Török Pál utcai Művészeti Gimnáziumban tett, azután felvételizett az egyetemre. Az élet furcsa fintora, hogy őt, aki nemcsak saját évfolyamából, hanem előtte-utána jó néhány másiktól kiemelkedett művészettörténeti tehetségével, első próbálkozásakor elutasították. Szerencsére másodszor is nekifutott, és nagyszerű képességei már a legelső időkben megnyilvánultak. Délutánonként együtt jártunk a Széchényi Könyvtárba, mert akkor egy embernek egyszerre csak két könyvet hoztak ki, kettőnknek tehát négyet. Láttam, mit olvasott, és azt is, hogy akkor még gyenge idegennyelv-tudásával milyen lassan haladt. De aztán azt is megláttam, hogy a közösen olvasott szövegekből a következő napokban megtartott Zádor-szemináriumon mennyivel okosabb rövid előadásokkal, hozzászólásokkal tudott fellépni, mint én.

Tanulmányait 1959-ben fejezte be, 1961-ben pedig egy perspektívatörténeti disszertációval doktori fokozatot kapott. Már egyetemista éveiben leginkább a korai olasz festészet érdekelte, sőt erejének, memóriájának jobb kihasználása érdekében nem is kívánt mással foglalkozni. Szakbarbárnak nem lehetett mondani, de szembetűnő volt, hogy akár művészeti, akár történelmi, irodalmi és egyéb kérdésekben mennyivel tájékozottabb volt bármivel kapcsolatban, ami választott témájához közel esett. Első nagyobb munkája a középkori olasz képek feldolgozása volt a Keresztény Múzeum Mojzer Miklós által szorgalmazott katalógusa számára; ezt két, a Corvina Kiadónál megjelent, szintén az olasz festészet területéhez tartozó könyv követte. Ezekben alaposan tárgyalt, megbízható attribúciókkal látott el csaknem százat a hazánkban található legrégebb olasz képek közül. Megjelentetett egy kötetet Botticelliről – anélkül, hogy szemtől szembe látta volna a mesternek akár egyetlen képét is –, még hozzá terjedelmesebbet, így több részletproblémát érintőt, mint bármely más Magyarországon külföldi művészről, Vayer Lajos Masolinójától eltekintve. (Könyvet viszonylag keveset írt. Fő műfaja a kisebb, de sohasem lényegtelen részleteket megvilágító folyóiratcikk lett.)

A Szépművészeti Múzeumban töltött gyakornoki éve után első munkahelye a Corvina Idegennyelvű Könyvkiadó volt, legimpozánsabb ottani munkájának Vayer Lajos meglehetősen bonyolult szerkezetű Masolino-könyvének az egyszerű kéziratból a végleges állapotú kiadvánnyá fejlesztését mondhatjuk, a képek beszerzését is beleértve. (A kiadói munka nem volt ugyan kedvére való, de az ott eltöltött idő végül sokszorosan megtérült: itáliai éveiben számos figyelemre méltó, sőt a szűkebb szakma számára világhírűnek mondható folyóirat és könyvsorozat szerkesztőjeként jeleskedett.) Számos szócikket írt az akkor készülő négykötetes *Művészeti Lexikon* számára, igényes összefoglalásokat jelentős – kizárólag olasz – mesterekről, például Giottóról, Michelangelóról. Az évek múlásával aztán másra, tudományos ambícióit jobban kielégítő tevékenységre vágyott – a kibontakozást az egyetemi oktatás jelentette számára. 1965-ben az ELTE Művészettörténet Tanszékére került akadémiai kutatói státusban, utóbb óraadási kötelezettséggel. Ez a munkakör elég kötetlen volt, itt több ideje jutott az alkotómunkára, az oktatási időn kívül eső heteket, hónapokat pedig külföldi újtaira fordíthatta. 1966-tól már Német- és Olaszországban is megjelentek cikkei. Utólag azt látjuk, hogy a budapesti egyetemi oktatást gyakori külföldi tartózkodásokkal kombináló életmódját még sokáig folytathatta volna, és bizonyosnak látszik, hogy az 1968-as gyors, kényszerű elszakadást az Akadémia ügyetlen, a fiatal tehetségek itthon tartásának fontossága iránt érzéketlen tisztviselője váltotta ki.

Olaszországba, amint mondani szokás, egyetlen bőrönddel érkezett. Egy ideig jöttek a megélhetés minimumát garantáló ösztöndíjak, köztük már 1970-ben a Villa I Tatti részéről; rendkívüli elismerést tükrözött, hogy ezt egymás után háromszor is neki ítélték. Stabilizálódó egzisztenciá-

jának köszönhetően gyors egymásutánban jelentek meg írásai olasz, angol és német folyóiratokban Spinello Aretinóról, Mariotto di Nardóról, Cenni di Francescóról, nem irányt mutató, de nagyon figyelemreméltó mesterekről. Amikor aztán elfogytak az újonnan érkezett első lépéseit megkönynyító támogatások, lakóhelyet eleinte az idősebb pályatárs, Carlo Volpe nyújtott villájának alagsori házmesterlakásában, az élethez szükséges további anyagi forrást pedig a művészettörténet határterületei biztosították. Ismertető szövegeket készített egyes kiadók vagy fotóscégek akkori-ban divatos, az Itália felé özőnlő idegenforgalom által nagy mennyiségben igényelt diapozitív-sorozataihoz; szakvéleményt adott műkereskedőknek. (Pusztán ismeretterjesztő jellegű szöveget ezután egyetlenegyszer sem vállalt.) Nagy szerencséjére még a létfenntartás érdekében is alig kellett kimozdulnia választott szakterületéről, a rábízott sorozatok közül egy sem volt a duecentónál korábbi, sem a quattrocentónál későbbi, és az építészet vagy a szobrászat kérdéseire is csupán ritkán kellett kitérnie. Fentebb már említett koncentráció-igényéhez ez nagyon jól illett; ennek mértékéről következzenek egy figyelemre méltó történet, amelyet Zádor Anna mesélt, akinek jóvoltából az olasz festészet későbbi nagy tekintélyű tudósa 1964-ben építészettörténész kutatónak maszkírozva tehette lábát először álmai földjére.



2. kép. Boskovits Miklós és felesége, Serena Padovani Firenzében, 2001 júniusában
(Végh János felvétele)

A vicenzai Palladio-szemináriumon tartózkodva egy nap elhatározták, hogy bevonatoznak Velencébe. Dél előtt a Galleria dell' Accademián voltak, ahol Boskovits számos trecento képet tanulmányozhatott, és a délutáni városnézés során egyszer csak a Scuola Grande di San Rocco előtt találták magukat. Ide azonban nem akarta betenni a lábát, nehogy Tintoretto rendkívül szuggesztív művészete összezavarja azokat a trecento részleteket, amelyeket ő az Accademián aznap dél előtt a memóriájában felhalmozott. A szakmánkban páratlanul sokoldalú tanárnő bizony megdöbbenve számolt be erről, ugyanakkor elismerését hangoztatta, minthogy imponált neki ez a gondolkodás, a gyönyörködés és az élvezet ilyen vaskövetkezetességű kikapcsolása az illető önmaga elé kitűzött célja érdekében.

Számos kisebb-nagyobb cikke után 1975-ben jelent meg egyik legjelentősebb könyve a firenzei trecento késői szakaszáról. Írása első részletes és terjedelemre is tekintélyes feldolgozása a firenzei festészet szempontjából nem éppen szerencsés századvégnek, illetve századfordulónak. Látóköre szélességének, az Olaszországban nyert impressziók iránti nyitottságának figyelemre méltó bizonyítéka, hogy bár akkoriban Magyarországon a művészet társadalom általi meghatározottságának az Antal Frigyes által képviselt, magunk között szólva felvilágosult marxizmusnak mondható változata járta, ő az alkotásoknak a megrendelők és a társadalom által befolyásolt, de – Millard Meiss nevéhez köthetően – sokkal kevésbé determinált voltát tartotta elfogadhatónak. Az attribúciók gondos felépítettsége, a történelmi szituáció felvázolása, a művészek életkörülményeinek érzékeltetése révén általános elismerést váltott ki, sőt e téren az azóta eltelt csaknem négy évtized alatt sem akadt párja. (Folytatásának tekinthetjük egy későbbi tanulmányát egy Masaccio életművének korai szakaszát nyomozó, 2002-ben napvilágot látott tanulmánykötetben.)



3. kép. Boskovits Miklós Luxembourgban, 2005 (Jékely Zsombor felvétele)

Nem kis mértékben ennek a könyvnek köszönhetően 1977-ben olasz földön is sikerült bekerülnie az egyetemi oktatók sorába, Cosenzában lett professzor. Kivételes munkabíráásának, a választott témák iránti leküzdhetetlen érdeklődésének köszönhetően még a Firenze–Cosenza közötti kimerítő utazásokat is haszonnal tudta tölteni: rengeteget olvasott és nyilván írt is a vonaton a már alaposabban át- meg átvizsgált Firenzen, Toscanán kívül egyes, nem eléggé feldolgozott vidékek, így Umbria és Marche alig ismert, még a teljességre törekvő felsorolásokban is csupán kötelességszerűen megemlített művészegyeniségeiről. Ekkor is, később is fontosnak tartotta, hogy ne csak a nagyokkal foglalkozzék, hanem a maguk helyén tisztességesen dolgozó és ott fontos szerepet betöltő kisebb tehetségeket szintén bevigye a köztudatba. „Probably one of the Miklós Masters” – mondták az I Tattiban, ha egy alig ismert trecentistára fordult a szó. Cosenzai éveitől kezdve a *Dizionario biografico degli italiani* rendszeres szállítója is volt, ha „C” betűs korai olasz festőről szóló szócikkre volt szükségük, még sokáig hozzá fordultak, és később a Giottoról szólóra is őt kérték fel.

Itáliában való meggyökerezésének fontos állomása volt, hogy családot alapított, gyermeke született. Felesége szintén szak-

mabeli, cikkeit, könyveit Serena Padovani név alatt találjuk. Később ő is komoly szakmai karriert futott be, a Palazzo Pitti legjelentősebb gyűjteményének, a Galleria Palatinának lett az igazgatója.

1980-ban aztán egy ennél sokkal közelebbi, és középkori művészeti hagyományokban gazdagabb helyre került: a milánói Università Cattolicának lett tanszékezetője. Ettől kezdve írásaiban is sűrűn felbukkannak a lombard trecentóval kapcsolatos témák, és bekerült az ott kiadott *Arte cristiana* szerkesztői közé. Itteni éveinek munkája több impozáns katalógus megjelentetése, illetve előkészítése, amelyekre a világ néhány híres múzeuma vagy gyűjteménye írt ki pályázatot. A legfontosabbak a berlini képtár és a washingtoni National Gallery, továbbá az akkor még luganói Thyssen–Bornemisza-gyűjtemény, a milánói Martello-gyűjtemény, a Gazzadában található Cagnola-gyűjtemény, végül az egyesült államokbeli Newarkban (Delaware) található Alana-gyűjtemény. Mindegyiknél csak a régi olasz képek feldolgozását vállalta, és nemegyszer kockáztatott meglepetést kiváltó új attribúciókat. Folytatódott a kismesterek kutatása, melynek eredményeiről a kiállítási katalógusok hasábjain, konferenciákon megtartott előadásokban és persze legtöbbször *Arte cristiana*-cikkekben értesülhettünk. Fontos műfajává vált a kutatás aktuális állapotának felmérése, amely a múzeumi vagy gyűjteményi katalógusok minden egyes tételének természetes mellékterméke; ezenkívül számos olyan cikket írt, amelyekkel az egyes területek specialistáinak tisztánlátását kívánta szolgálni. Ezek közül legimpozánsabb a 2000-es Giotto-kiállítás katalógusát bevezető tanulmányok sora; ezeket ugyan egy tanítványa állította össze, de teljes mértékben a mester szellemében készültek.

Mindezeknél impozánsabb, a legnagyobb tiszteletet kiváltó vállalkozása a *Critical and Historical Corpus of Florentine Painting* című sorozat folytatása, egy elismerő recenzió kifejezésével élve „új életre keltése”. Ezt 1930-ban kezdte Richard Offner amerikai egyetemi tanár azaz a szándékkal, hogy a festészet területén olyannyira termékeny város alkotásait összegyűjtse. Ő maga kiindulásként a kezdetektől a trecento végéig terjedő periódusra gondolt, a hatalmas vállalkozás azonban olyannak bizonyult, amelyet csak elkezdni lehet, ám belátható időn belül befejezni nem. Még a barcelonai Sagrada Família is hamarabb lesz készen, mint ez a sorozat, mivel

ott csak a pénz szűkös vagy bőséges volta szabja meg a haladás menetét, itt viszont a szellemi kapacitás. A kezdeményező, majd nem sokkal ezt követően az irányítást folytató munkatárs halála után az impozáns vállalkozás leállásától lehetett tartani, amikor Boskovits 1984-ben elvállalta a további munkálatokat. Itt alapvetően szerkesztői feladatot végzett: az újabbnál az egymást követő egységek méretének meghatározását, a munkatársak kiválasztását, tevékenységük állandó nyomon követését, elakadások esetén a segítség megszervezését. A már egyszer megjelenteknél az azóta eltelt évtizedek eredményeit jegyzetekben és bibliográfiai kiegészítésekben csatolta az eredeti szöveghez, néhány kötetnek egyébként részben vagy egészben szerzője is volt.

Az Offner-féle rendkívül terjedelmes könyvsorozat – nem lehetett rövidebb, hiszen a világ termékenységeiben, művészi értékében és messze sugárzó hatásában legjelentősebb festőiskolájának bemutatását vállalta a számos művész jellemzésével, a rengeteg képről szóló minden érdemi véleménynyilvánítás összegyűjtésével és értékelésével – már hosszú ideje a stíluskritikai iskola bravúrájának számít. Minthogy azonban ezt a vizsgálati módszert egyre kevésbé tekintik a művészettörténész munka javának, az is előfordult, hogy Boskovitsot egy idejétmúlt iskola avult problémákkal küszködő képviselőjének minősítették. Saját munkamódszeréről az a véleménye, hogy minden kép valóságos univerzum, rendkívül sok szempontból lehet és kell vizsgálni. Ám mielőtt ezekbe belemélyedünk – mondja –, tudnunk kell, hogy ki festette, és ehhez igenis szükséges a stíluskritikai módszer. Ő egyébként sohasem állt meg a mester nevének megállapításánál, mindig törekedett a kép vallásos hátterének, a művész és a társadalom kapcsolatának és számos hasonló összefüggésnek a vizsgálatára is.¹

Ezt a munkát még Firenzében is csak egyetlen helyen lehetett végezni, az impozáns könyvtárral és fotótárral ellátott Kunsthistorisches Institut in Florenz falai között. Minthogy a kiadvány folytatásának rendkívüli jelentőségével az intézet mindenkor vezetője is tökéletesen tisztában volt, biztosítottak számára egy viszonylag nagy alapterületű külön szobát. Ez egy padlástérben volt, ahol alulról látni lehetett a cserepeket, és ahová csak egy meglehetősen hosszú és meredek lépcsőn lehetett feljutni; a bútorok kényelmetlenek voltak, a székek fájdalmasan nyikorogtak, de itt – egy-egy alkalmi segítő ideiglenes befogadásától eltekintve – a kutató egyedül lehetett lentről felcipelni könyveivel, dossziék folyómétereit megtöltő feljegyzéseivel. Az okos könyvek és az évtizedeken keresztül gyűjtögetett feljegyzések társaságát nagyra becsülte: egy apró történet is bizonyítja, mennyire. Egyszer egy német kolléganővel beszélgetett az előző szép május végi napokról. Mindketten felnőtt fejjel kerültek oda, így nagyra értékelték kedves Toscanájukat, és akkor éppen a hölgy volt beszédes kedvében. Nem győzte mondani, hogy a gondozott táj, a szépen zöldülő dombok, a kapuikat ugyan üzleti haszon reményében szélesre táró, ám ezzel együtt utolérhetetlenül kedves borospince-tulajdonosok, a Duomo kupolájának meglepetésszerűen néha még nagy távolságban is felbukkanó látványa – ez maga a Paradicsom. Amikor aztán kiment a szobából, Boskovits hozzám fordulva kedvesen így zárta le a témát: „Csacsi ez a Katharine (nőkre szerette használni ezt a jelzőt), nem tudja, hogy a Paradicsom nem odakint van, hanem idebent” – és körbemutatott birodalmán.

Egy milánói évtized után, 1995-ben meghívást nyert a firenzei egyetemre, az előzőleg Roberto Longhi, majd Mina Gregori által betöltött művészettörténeti tanszék vezetésére. Ezzel a legnagyobb elismeréssel övezett pozíciót töltötte be, amely magyar művészettörténésznek valaha is megadatott. Egy magyar tudós külföldi elismertségének a háta mögött lezajló folyosói beszélgetések elismerő megállapításain kívül általában az a csúcса, amikor egy-egy kongresszu-

¹ A legélesebb összeütközés az Offner-sorozat egyik kötetével kapcsolatban tört ki, a pengeváltásból jól megismerhetjük az ellenfelek teljes érvkészletét. Michael Viktor SCHWARZ: Boskovits, Miklós: The origins of Florentine painting 1100–1270: a critical and historical corpus of Florentine painting ..., section I, Vol. I. – Florenz, Giunti, 1993 [rec.], *Kunstchronik*, 48, 1995, 275–286; Boskovits, Miklós: Florentine painting... Leserbrief, *Kunstchronik*, 48, 1995, 635–638.

son jól szerepel, esetleg elnököl, nemzetközi bizottságokba ismételten meghívást kap, külföldi egyetemeken vendég-előadást tart. De Olaszország egyik legrangosabb egyetemén tanszéket vezetni – ez addig senkinek sem adatott meg, és még valószínűleg sokáig nem is látunk rá példát.

Nyugdíjba vonulása után még jó ideig segítette (bibliográfiai és egyéb tanácsadással, kikérdezéssel, információkkal) a tanszék szakdolgozatot író növendékeit, és két különös, mifelénk teljesen szokatlan feladatot is magára vállalt. Részt vett azoknak az elítélteknek a távoktatásában, akiknek büntetésük letöltésének ideje alatt akár értelmes elfoglaltságként, akár egy későbbi életpálya előkészítéseként ilyen lehetőséget biztosítanak, és konzultációra, vizsgáztatásra maga is bejárt börtönökbe. Saját egykori tanszékének olvasótermében pedig heti két délutánra elvállalta a diákok által kiolvasott könyvek visszaszorolását, ráadásul az esetleg elrongyolódott példányokat saját költségén újrakötötte. Tudományos tevékenységét azonban utolsó napjaiig folytatta, részben a szerkesztés jellegűeket, részben a nagyobb lélegzetű saját munkákat; egy *Medieval Panel Painting in Tuscany* című mű egyharmadát novemberben küldte el a kiadóba.

Bibliográfiája önmagáért beszél: nem sok magyar művészettörténész írt nála többet. Tovább növeli írásainak becsét, hogy az egyetemes művészettörténet egyik legrégebben és legalaposabban kutatott területén, a korai olasz festészet terén tevékenykedett. A magyar témák gyakran egy-egy jelenség első rögzítései, és a szóban forgó szerzőnek esetleg alig van konkurenciája. Boskovits azonban nagyon erős nemzetközi mezőnyben állta meg helyét, amint a fentiekből is kiderült, nem eredménytelenül.

Végezetül néhány szó arról, hogyan kapcsolódott ez a firenzeiév vált honfitársunk mégis Magyarországhoz, a magyar tudományhoz. A hazai művészethez tudományos igénnyel nem közeledett, bár fiatal éveiben sokat foglalkoztatta M. S. mester, érdekes megállapításokat tett kompozíciói és a korabeli liturgikus dráma összefüggéseiről; erről szóló írása szokatlan helyen, a *New Hungarian Quarterly* hasábjain jelent meg. *Vigilia del Rinascimento* című könyvének előszavában hálásan említi a rá legnagyobb hatást gyakorló egyetemi tanárokat – Zádor Annát, Vayer Lajost és Váczy Pétert –; Vayer Lajosról két nekrológot is írt, egyet az *Új Művészet*, egy másikat az *Arte cristiana* számára. Minden magyart szívesen fogadott, aki őt Firenzében felkereste, köztük egyetemista csoportokat is, akár a fentebb jellemzett Paradicsomban. Egyet s mást tett is még odakerülésük érdekében: az általa szervezett Fondo amicizia nem egy kollégánkat segítette hozzá egy-egy hónapos ösztöndíjjal az I Tattiban való kutatáshoz. Az *Arte cristiana*-ban 1983 után feltűnően magas lett a magyar szerzőktől megjelent cikkek száma. Az ő közvetítésével került két külföldön élő, de magát magyarnak tartó festő (Lakner László, Urbán János) önarcképe az Uffizi gyűjteményébe. Annak érdekében is tett erőfeszítéseket, hogy katalógus szülessen az ott őrzött magyar képekről, és 2011 folyamán még jóvá tudta hagyni az elkészült kéziratot; az ő személyes rábeszélésére döntött úgy a jeles firenzei múzeum, hogy 2013 őszén kiállításon mutatja be ezeket a festő-önarcképeket. 1998-ban a Magyar Tudományos Akadémia külső tagja lett, székfoglaló előadásának publikálására azonban sajnálatos módon nem került sor.



4. kép. Boskovits Miklós 2009-ben a firenzei egyetemen
(a család archívumából)

BOSKOVITS MIKLÓS BIBLIOGRÁFIÁJA

- A perspektívakutatás kérdése a művészettörténeti irodalomban, *Művészettörténeti Értesítő*, 9, 1960, 177–191.
- Bolognai „Imago Pietatis”, *Az Országos Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 16, 1960, 124–131.
- Un „Christ de Pitié” bolonais, *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 16, 1960, 51–63.
- Gombrich, Ernst H.: Art and illusion. New York 1960 (rec.), *Művészettörténeti Értesítő*, 10, 1961, 61–63.
- Gombrich, Ernst H.: Art and illusion. New York 1960 (rec.), *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 7, 1961, 337–339.
- Panofsky, Erwin: Renaissance and renaissances in western art. Stockholm 1960 (rec.), *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 8, 1962, 159–163.
- On the trail of an old Hungarian master, *New Hungarian Quarterly*, 3, 1962, 96–109.
- Egy Madonna-kép Niccolò di Pietro Gerini műhelyéből, *Az Országos Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 1962, 21, 117–121.
- Une Madone de l’atelier de Niccolò di Pietro Gerini, *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 21, 1962, 21–30.
- „Quello ch’è dipintori oggi dicono prospettiva” Contributions to 15th century Italian art theory, 1, *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 8, 1962, 241–260.
- „Quello ch’è dipintori oggi dicono prospettiva” Contributions to 15th century Italian art theory, 2, *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 9, 1963, 139–162.
- Botticelli, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1963 (németül: Budapest, Corvina, 1964).
- Az Esztergomi Keresztény Múzeum képtára*, [összeáll.] BOSKOVITS MIKLÓS–MOJZER MIKLÓS–MUCSI ANDRÁS, Budapest, Akadémiai, 1964.
- L’art du gothique et de la renaissance (1300–1500)*. Bibliographie raisonnée des ouvrages publiées en Hongrie, [réd. par] MIKLÓS BOSKOVITS, Budapest, Institut d’Histoire de l’Art de l’Université „Eötvös Loránd” et le Bureau Central de Propagande des Musées Hongrois, 1965, 1–2.
- Christian art in Hungary. Collections from the Esztergom Christian Museum*, [arranged by] MIKLÓS BOSKOVITS–MIKLÓS MOJZER–ANDRÁS MUCSI, Budapest, Publishing House of the Hungarian Academy of Sciences, 1965 (német és orosz nyelven is; újabb német kiadása: 1967).
- Nemzetközi művészettörténeti konferencia Budapesten (1965. május 4–8.), *Magyar Tudományos Akadémia – Társadalmi-történeti Tudományok Osztályának Közleményei*, 14, 4. sz., 1965, 383–389.
- Alberti, Leon Battista, in *Művészeti Lexikon*, 1, [főszerk.] ZÁDOR ANNA–GENTHON ISTVÁN, Budapest, Akadémiai, 1965, 36.
- Botticelli, Sandro, in *Művészeti Lexikon*, 1, [főszerk.] ZÁDOR ANNA–GENTHON ISTVÁN, Budapest, Akadémiai, 1965, 283–285.
- Brunelleschi, Filippo, in *Művészeti Lexikon*, 1, [főszerk.] ZÁDOR ANNA–GENTHON ISTVÁN, Budapest, Akadémiai, 1965, 315–317.
- Ipotesi su un pittore umbro del primo Trecento, *Arte antica e moderna*, 30, 1965, 113–123.
- Un’opera probabile di Giovanni di Bartolomeo Cristiani e l’iconografia della „Preparazione alla Crocifissione”, *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 11, 1965, 69–94.
- Svájci művészet a XX. században – Gondolatok egy kiállításon, *Művészet*, 6, 1965, 10. sz., 18–20.
- La scuola di Giotto*, Milano, Fabbri, 1966 (I maestri del colore 248).
- „Giotto born again”. Beiträge zu den Quellen Masaccios, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 29, 1966, 51–66.
- Giovanni da Milano*, Firenze, Sadea/Sansoni, 1966 (I diamanti dell’arte 13).
- Timár László: Michelangelo Buonarroti. Budapest, 1964 (rec.), *Művészettörténeti Értesítő*, 15, 1966, 145–148.
- Ancora su Spinello: proposte e inediti, *Antichità viva*, 5, 1966, 2, 23–28.
- Korai olasz táblaképek*, Budapest, Corvina, 1966 (angol, francia, német és orosz nyelven is).
- Giorgione, in *Művészeti Lexikon*, 2, [főszerk.] ZÁDOR ANNA–GENTHON ISTVÁN, Budapest, Akadémiai, 1966, 213–216.
- Giotto di Bondone, in *Művészeti Lexikon*, 2, [főszerk.] ZÁDOR ANNA–GENTHON ISTVÁN, Budapest, Akadémiai, 1966, 216–219.
- Un’apertura per Francesco Neri da Volterra, *Antichità viva*, 6, 1967, 2. sz., 3–11.
- A Trattato della pittura és Leonardo művészetelmélete, in *Leonardo da Vinci: A festészetről*, Budapest, Corvina, 1967, 5–30.
- Leonardo da Vinci, in *Művészeti Lexikon*, 3, [főszerk.] ZÁDOR ANNA–GENTHON ISTVÁN, Akadémiai, 1966, Budapest, 1967, 74–77.
- Masaccio, in *Művészeti Lexikon*, 3, [főszerk.] ZÁDOR ANNA–GENTHON ISTVÁN, Budapest, Akadémiai, 1967, 256–257.
- Masolino, in *Művészeti Lexikon*, 3, [főszerk.] ZÁDOR ANNA–GENTHON ISTVÁN, Budapest, Akadémiai, 1967, 258–260.
- Michelangelo, in *Művészeti Lexikon*, 3, [főszerk.] ZÁDOR ANNA–GENTHON ISTVÁN, Budapest, 1967, 328–335.

- Der Meister der Santa Verdiana: Beiträge zur Geschichte der florentinischen Malerei um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 13, 1967/68, 1–2. sz., 31–60.
- Some early works of Agnolo Gaddi, *The Burlington Magazine*, 110, 1968, 209–215.
- Sull'attività giovanile di Mariotto di Nardo, *Antichità viva*, 7, 1968, 5. sz., 3–13.
- Ägypten, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1, [Hgg.] Engelbert KIRSCHBAUM, Rom (et al.), Herder, 1968, 81.
- Androgyne, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1, [Hgg.] Engelbert KIRSCHBAUM, Rom (et al.), Herder, 1968, 118–119.
- Caritas, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1, [Hgg.] Engelbert KIRSCHBAUM, Rom (et al.), Herder, 1968, 349–352 (in Zusammenarbeit mit Maria WELLERSHO VON THADDEN).
- Elefant, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1, [Hgg.] Engelbert KIRSCHBAUM, Rom (et al.), Herder, 1968, 598–600.
- Ein Vorläufer der spätgotischen Malerei in Florenz: Cenni di Francesco di ser Cenni, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 31, 1968, 273–292.
- Mariotto di Nardo e la formazione del linguaggio tardo-gotico a Firenze negli anni intorno al 1400, *Antichità viva*, 7, 1968, 6. sz., 21–31.
- Toszkán kora reneszánsz táblaképek*, Budapest, Corvina, 1968 (angol, francia, német és orosz nyelven is; második kiadás: 1978).
- Raffaello, in *Művészeti Lexikon*, 4, [főszerk.] ZÁDOR Anna–GENTHON István, Budapest, Akadémiai, 1968, 11–16.
- „The Art of painting in Florence and Siena from 1250 to 1500”: appunti su un catalogo di mostra, *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 14, 1968, 106–109.
- Sutton, Denys: The art of painting in Florence and Siena from 1250 to 1500. London, 1965 (rec.), *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 14, 1968, 106–109.
- Un pittore „espressionista” del trecento umbro, *Atti del sesto convegno di studi umbri*, 1, 1968, 116–130.
- Mariotto di Cristofano: un contributo all'ambiente culturale di Masaccio giovane, *Arte illustrata*, 2, 1969, 13–14. sz., 4–13.
- Giotto: la cappella degli Scrovegni. Tutti gli affreschi, Firenze, Scala, 1969.
- Il problema di Antonius Magister e qualche osservazione sulla pittura marchigiana del Trecento, *Arte illustrata*, 2, 1969, 17–18. sz., 4–19.
- Due secoli di pittura murale a Prato: aggiunte e precisazioni, *Arte illustrata*, 3, 1970, 25–26. sz., 32–47.
- Giovanni Bonsi, in *Dizionario biografico degli italiani*, 13, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1970, 383–384.
- Hermes Trismegistos, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2, [Hgg.] Engelbert KIRSCHBAUM, Rom (et al.), Herder, 1970, 246–247.
- Hieroglyphen, humanistische, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2, [Hgg.] Engelbert KIRSCHBAUM, Rom (et al.), Herder, 1970, 254–255 (in Zusammenarbeit mit Lore KANTE).
- Kreuzabnahme, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2, [Hgg.] Engelbert KIRSCHBAUM, Rom (et al.), Herder, 1970, 590–595 (in Zusammenarbeit mit Géza JÁSZAI).
- Kreuzannagelung, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2, [Hgg.] Engelbert KIRSCHBAUM, Rom (et al.), Herder, 1970, 600–601.
- Kreuzaufrichtung, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2, [Hgg.] Engelbert KIRSCHBAUM, Rom (et al.), Herder, 1970, 601–602.
- Kreuzbesteigung, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2, [Hgg.] Engelbert KIRSCHBAUM, Rom (et al.), Herder, 1970, 602–605.
- Krokodil, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2, [Hgg.] Engelbert KIRSCHBAUM, Rom (et al.), Herder, 1970, 659.
- Nuovi studi su Giotto e Assisi, *Paragone*, 22, 1971, 261. sz., 34–56.
- Notes sur Giovanni da Milano, *Revue de l'art*, 11, 1971, 55–58.
- Orcagna in 1357 and in other times, *The Burlington Magazine*, 113, 1971, 239–251.
- Appunti su un libro recente, *Antichità viva*, 10, 1971, 5. sz., 3–15.
- Braccini, Andrea di Pietro e Atto di Pietro, in *Dizionario biografico degli italiani*, 13, Roma, 1971, 631–632.
- „Prospettiva”, in *Arte – Enciclopedia Feltrinelli Fischer*, 2. a cura di Previtali, Giovanni, Milano, Feltrinelli, 1971, 115–130.
- Su Don Silvestro, Don Simone e la „Scuola degli Angeli”, *Paragone*, 23, 1972, 265. sz., 35–61.
- Offner, Richard; Steinweg, Klara: Giovanni del Biondo: part II. – New York, 1969 (rec.), *The Art Bulletin*, 54, 1972, 205–208.
- Giunta Pisano: una svolta nella pittura italiana del Duecento, *Arte illustrata*, 6, 1973, 339–352.
- Cennino Cennini: pittore nonconformista, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 17, 1973, 2–3. sz., 201–222.
- Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento: studi nella Galleria Nazionale di Perugia, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, 3. Ser. 1974, 4, 1792–1799.
- A dismembered polyptych, Lippo Vanni and Simone Martini, *The Burlington Magazine*, 116, 1974, 367–376.
- Osservazioni sulla pittura tardogotica nelle Marche, *Atti del Convegno Interregionale di Studi: rapporti artistici fra le Marche e l'Umbria* (1974), Perugia, 1975, 29–48.
- Una scheda e qualche suggerimento per un catalogo dei dipinti ai Tatti, *Antichità viva*, 14, 1975, 2. sz., 9–21.
- Capanna, Puccio, in *Dizionario biografico degli italiani*, 18, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1975, 384–387.
- Il maestro del bambino vispo: Gherardo Starnina o Miguel Alcañiz? *Paragone*, 26, 1975, 307. sz., 3–15.

- Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370–1400*, Firenze, Edam, 1975.
- Appunti sull'Angelico, *Paragone*, 27, 1976, 313. sz., 30–54.
- Cimabue e i precursori di Giotto: affreschi, mosaici e tavole*, Firenze, Scala Istituto Fotografico Editoriale, 1976 (Collana di monografie d'arte).
- Un' adorazione dei Magi e gli inizi dell'Angelico*, Bern, Stämpfli, 1976 (Monographien der Abegg-Stiftung Bern 11).
- Una ricerca su Francesco Squarcione, *Paragone*, 28, 1977, 325. sz., 40–70.
- Intorno a Coppo di Marcovaldo, *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, 1, Milano, Electa, 1977, 94–105.
- Cole, Bruce M.: Agnolo Gaddi. Oxford 1977 (rec.), *The Art Bulletin*, 60, 1978, 707–711.
- Ferrarese painting about 1450: some new arguments, *The Burlington Magazine*, 120, 1978, 370–385.
- Gli affreschi del duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana, *Paragone*, 30, 1979, 357. sz., 3–41.
- Ceccarelli, Naddo, in *Dizionario biografico degli italiani*, 23, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1979, 207–209.
- Cecco di Pietro, in *Dizionario biografico degli italiani*, 23, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1979, 284–285.
- Cenni di Pepe (Pepo), detto Cimabue, *Dizionario biografico degli italiani*, 23, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1979, 537–544.
- In margine alla bottega di Agnolo Gaddi, *Paragone*, 30, 1979, 355. sz., 54–62.
- Una croce riminese, *Paragone*, 30, 1979, 357. sz., 41–47.
- Su Niccolò di Buonaccorso, Benedetto di Bindo e la pittura senese del primo quattrocento, *Paragone*, 31, 1980, 359–361. sz., 3–22.
- Cole, Bruce M.: Masaccio and the art of early Renaissance Florence. Bloomington, Indiana University Press, 1980 (rec.), *Renaissance Quarterly*, 34, 1981, 415–419.
- Gli affreschi della Sala dei Notari a Perugia e la pittura in Umbria alla fine del XIII secolo, *Bollettino d'Arte*, 6. Ser. 66, 1981, 9. sz., 1–42.
- White, John: Duccio: Tuscan art and medieval workshop. London, Thames & Hudson, 1979 (rec.), *The Art Bulletin*, 64, 1982, 496–502.
- Stubblebine, James H.: Duccio di Buoninsegna and his school, Princeton/N. J., Princeton University Press, 1979 (rec.), *The Art Bulletin*, 64, 1982, 496–502.
- Un tableau inédit de Carlo Braccresco, *Revue de l'art*, 57, 1982, 77–78.
- Sandro Lombardi: Jean Fouquet, Firenze, Salimbeni, 1983 (rec.), *Arte cristiana*, N. S. 71, 1983, 255.
- La fase tarda del Beato Angelico, una proposta di interpretazione, *Arte cristiana*, N. S. 71, 1983, 11–24.
- Coppo di Marcovaldo, *Dizionario biografico degli italiani*, 28, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1983, 631–636.
- Proposte per Pietro Cavallini, *Roma anno 1300: atti del congresso internaz. di storia dell'arte medievale* (Roma, 19–24/5/1980), Roma, L'Erma di Bretschneider, 1983, 297–315.
- Il gotico senese rivisitato, proposte e commenti su una mostra, *Arte cristiana*, N. S. 71, 1983, 259–276.
- Celebrazioni dell'VIII centenario della nascita di San Francesco, *Arte cristiana*, N. S. 71, 1983, 203–214.
- La fase tarda del Beato Angelico: una proposta di interpretazione, *Arte cristiana*, N. S. 71, 1983, 11–24.
- Una vetrata e un frammento d'affresco di Giotto nel museo di Santa Croce, *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano, Electa, 1984, 39–45.
- Il maestro di Santa Barbara a Matera, *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, Samsoni, 1984, 233–237.
- La decorazione pittorica del presbiterio della basilica, in *S[ant'] Abbondio lo spazio e il tempo: tradizione storica e recupero architettonico*, [S. I. s. n.], (Como, New Press, 1984), 262–270.
- Carlo Volpe in memoriam, *Arte cristiana*, N. S. 72, 1984, 130.
- La decorazione pittorica del presbiterio nella basilica di S. Abbondio in Como: appendice; la fortuna critica degli affreschi, *Arte cristiana*, N. S. 72, 1984, 369–380.
- Offner, Richard: *A critical and historical corpus of Florentine painting. – The painters of the miniaturist tendency*, Sec. 3., Vol. 9, Florence, Giunti, 1984. A new edition with additional notes and bibliography by Miklós Boskovits.
- Iniziali miniate e tavolette di Biccheria: studi recenti sul „dipingere in miniatura”, *Arte cristiana*, N. S. 73, 1985, 327–338.
- Raffaello nella Stanza di Eliodoro: problemi (soprattutto) cronologici, *Arte cristiana*, N. S. 73, 1985, 222–234.
- Cristiani, Giovanni, in *Dizionario biografico degli italiani*, 31, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1985, 14–17.
- The Martello collection: paintings, drawings and miniatures from the XIVth to the XVIIIth centuries*. Florence, Centro Di, 1985.
- Per Jacopo Bellini pittore (postilla ad un colloquio), *Paragone*, 36, 1985, 419/423. sz., 113–123.
- Ulrike Bauer-Eberhardt: Die italienische Miniaturen des 13.–16. Jahrhunderts. München, Staatliche Graphische Sammlung, 1984 (rec.), *Arte cristiana*, N. S. 73, 1985, 327–338.
- Iniziali miniate e tavolette di Biccheria: studi recenti sul „dipingere in miniatura”, *Arte cristiana*, N. S. 73, 1985, 327–338.
- Fra Filippo Lippi, i carmelitani e il rinascimento, *Arte cristiana*, N. S. 74, 1986, 235–280.
- Offner, Richard: *A critical and historical corpus of Florentine painting – The School of the St. Cecilia Master*, Sec. 3, Vol. 1, Florence, Giunti, 1986. A new edition with additional notes and bibliography by Miklós Boskovits.
- Arte e formazione religiosa: il caso del Beato Angelico, in *L' Uomo di fronte all'arte: valori estetici e valori religiosi: atti del 55o corso di aggiornamento culturale dell'Università Cattolica* (La Spezia, 8–13. sett. 1985), Milano, Vita e pensiero, 1986, 153–164.

- Considerations on Pietro and Ambrogio Lorenzetti, *Paragone*, 37, 1986, 439. sz., 3–16.
- Giovanni Bellini: quelques suggestions sur ses débuts, *Revue du Louvre*, 36, 1986, 387–393.
- Un nuovo strumento per la conoscenza della miniatura fiorentina del Rinascimento, *Arte cristiana*, N. S. 74, 1986, 277–280.
- Considerations on Pietro and Ambrogio Lorenzetti, *Paragone*, 37, 1986, 439. sz., 3–16.
- Sul trittico di Simone Martini e di Lippo Memmi, *Arte cristiana*, N. S. 74, 1986, 69–78.
- Dipinti italiani del XIV e XV secolo in una raccolta milanese*, [con la collaborazione di] TARTUFERI, Angelo–TOGNOLI BARDIN, Luisa, Milano, Silvana, 1987.
- Un corpus delle chiese di Siena – Die Kirchen von Siena, hrsg. von Peter Anselm Riedl und Max Seidel. München, Bruckmann, 1985 (rec.), *Arte cristiana*, N. S. 75, 1987, 257–259.
- La decorazione pittorica del cappellone di San Nicola a Tolentino, in *Atti del convegno San Nicola, Tolentino, le Marche, Tolentino (MC)*, 1987, 245–252.
- Nicolò Corso e gli altri: spigolature di pittura lombardo-ligure di secondo Quattrocento, *Arte cristiana*, N. S. 75, 1987, 351–386.
- Offner, Richard: *A critical and historical corpus of Florentine painting – The fourteenth century, elder contemporaries of Bernardo Daddi*, Sec. 3, Vol. 2, Florence, Giunti, 1987. A new edition with additional notes and bibliography by Miklós BOSKOVITS.
- La storia Electa della pittura italiana: sotto il segno di Longhi una storia della pittura per zone e scuole anziché per date, *Il giornale dell'arte*, 5, 1987, 48. sz., 56.
- Il percorso di Masolino: precisazioni sulla cronologia e sul catalogo, *Arte cristiana*, N. S. 75, 1987, 47–66.
- Frühe italienische Malerei: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie Berlin*; Katalog der Gemälde, Berlin, Gebr. Mann, 1988.
- Arazzi rubensiani nel Museo diocesano di Ancona e la Confraternita del S. S. Sacramento, a „Meeting per l'amicizia fra i popoli” alkalmával rendezett kiállítás bevezetője, Rimini, Villa Verucchio, 1988.
- Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, catalogo, Milano, Palazzo Reale, [progetto scientifico della mostra] Miklós BOSKOVITS, Milano, Fabbri, 1988, 9–49, 164–176, 182–185, 216–219, 224–225, 248–249, 268.
- Immagine e preghiera nel tardo Medioevo: osservazioni preliminari, *Arte cristiana*, N. S. 76, 1988, 93–104.
- Pietro da Rimini, in *La pittura fra Romagna e Marche nella prima metà del Trecento*, atti del convegno (Mercatello sul Metauro, Pesaro–Urbino, 1987), in *Notizie da Palazzo Albani*, 16, 1988, 1. sz., 35–50.
- In ricordo di Stella Matalon, *Arte cristiana*, N. S. 76, 1988, 112.
- Offner, Richard: *A critical and historical corpus of Florentine painting – The works of Bernardo Daddi*, Sec. 3., Vol. 3, Florence, Giunti, 1989. A new edition with additional notes and bibliography by Miklós BOSKOVITS.
- La nascita di un ciclo di affreschi del Trecento: la decorazione del Cappellone di San Nicola a Tolentino, *Arte cristiana*, N. S. 77, 1989, 3–26.
- Pittura e miniatura a Milano: Duecento a primo Trecento, *La nuova città dal Comune alla Signoria* [a cura di Carlo BERTELLI]. Milano, Electa, 1989, 26–69.
- Early Italian painting: 1290–1470. The Thyssen-Bornemisza Collection*, in collab. with Serena PADOVANI, London, Sotheby's Publ., 1990.
- Martindale, Andrew: Simone Martini. – Complete Ed. Oxford, Phaidon, 1988 (rec.), *Kunstchronik*, 43, 1990, 595–601.
- Fra Angelico: Madonna and Child ('Madonna with the Grapes') e Fra Filippino Lippi: St. John the Evangelist, in *Opus Sacrum. Catalogue of the Exhibition from the Collection of Barbara Piasecka Johnson*, [ed.] József GRABSKI, Wien, Irsa, 1990, 56–61, 66–71.
- Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolari, *Arte cristiana*, N. S. 78, 1990, 123–142.
- A proposito del 'frescante' della cupola del battistero di Parma, *Prospettiva*, 53–56, 1988–89 (1990), 102–108.
- La 'Madonna dei Servi' di Orvieto e i suoi rifacimenti, *Paragone*, 41, 1990, 479–481. sz. = N. S. 19–20. sz., 107–110.
- Offner, Richard: *A critical and historical corpus of Florentine painting – Bernardo Daddi, his shop and following*, Sec. 3., Vol. 4., Florence, Giunti 1991. A new edition with additional notes and bibliography by Miklós BOSKOVITS.
- Da Biagio da Traù a Lorenzo da Cattaro. Appunti sul primo Quattrocento in Dalmazia, in *Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeca*, [red.] Darko GLAVAN, Zagreb, 1991, 155–166.
- Dipinti e sculture in una raccolta toscana: secoli XIV–XVI*, Firenze, Centro Di, 1991.
- Il Museo Capitolare di Vercelli e una pubblicazione recente, *Arte cristiana*, N. S. 79, 1991, 453–454.
- Un libro su Pietro Lorenzetti: Volpe, Carlo: Pietro Lorenzetti, Milano, 1989 (rec.), *Arte cristiana*, N. S. 79, 1991, 387–388.
- Il maestro di Incisa Scapaccino e alcuni problemi di pittura tardogotica in Italia, *Paragone*, 42, 1991, 501. sz. = N. S. 30, 35–53.
- Libri sul duomo di Monza – Roberto Conti: Il duomo di Monza: il duomo nella storia e nell'arte, Milano, 1989, Monza il Duomo e i suoi tesori, a cura di Roberto CONTI, Credito Artigiano. Milano: Electa, 1988 (rec.), *Arte cristiana*, N. S. 79, 1991, 159–160.
- Arte e spiritualità negli ordini mendicanti: gli agostiniani e il Cappellone di San Nicola a Tolentino, *Atti del Convegno tenuto a Tolentino nel 1991* (rec.), *Arte medievale*, 2. Ser. 6, 1992, 1. sz., 211–212.

- The Martello collection 2, Further paintings, drawings and miniatures: 13th – 18th century*, Firenze, Centro Di, 1992.
- I pittori bergamaschi: dal XIII al XIX secolo*, 1, Le origini, Bergamo, Bolis, 1992, IX–XII, 3–5, 67–71, 173–177, 301–306, 393–397.
- Le chiese degli Ordini Mendicanti e la pittura ai primi del '300 tra la Romagna e le Marche, in *Arte e spiritualità negli Ordini Mendicanti*, Roma, Argos, 1992, 125–149.
- Studi sul Cappellone di San Nicola: work in progress, in *Il Cappellone di San Nicola a Tolentino* [a cura di Centro Studi Agostino Trapè], Milano, Silvana Editoriale, 1, 1992, 7–10.
- Appunti per una storia della tavola d'altare: le origini, *Arte cristiana*, N. S. 80, 1992, 422–438.
- Offner, Richard: *A critical and historical corpus of Florentine painting – The origins of Florentine painting, 1100 – 1270*, Sec. 1, Vol. 1, Florence, Giunti, 1993. A new edition with additional notes and bibliography by Miklós BOSKOVITS, [assisted by] Ada LABRIOLA–Angelo TARTUFERI.
- Per la storia della pittura tra la Romagna e le Marche ai primi del '300, I, *Arte cristiana*, N. S. 81, 1993, 95–114.
- Restaurata la croce giottesca di San Felice in Piazza, *Arte cristiana*, N. S. 81, 1993, 133–137.
- Per la storia della pittura tra la Romagna e le Marche ai primi del '300, II, *Arte cristiana*, N. S. 81, 1993, 163–182.
- Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, [coordinamento di] Miklós BOSKOVITS, Milano, Silvana Editoriale, 1994.
- Premessa, in *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Milano, Silvana Editoriale, 1994, 1–2.
- Su Giusto de' Menabuoi e sul „giottismo” nell'Italia settentrionale, *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Milano, Silvana Editoriale, 1994, 26–34.
- Per Stefano da Ferrara, pittore trecentesco, in *Hommage à Michel Laclotte: études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milano, Electa, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, 56–67.
- Immagini da meditare: ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII–XV*, Milano, Vita e Pensiero, 1994 (Arti e scrittura 5).
- Su Don Lorenzo, pittore camaldolese, *Arte cristiana*, N. S. 82, 1994, 351–364.
- I tesori delle chiese senesi: capitolo secondo, *Arte cristiana*, N. S. 82, 1994, 237–240.
- Giotto o solo un parente? Una discussione [fra Giorgio Bonsanti e Miklós Boskovits], *Arte cristiana*, N. S. 82, 1994, 299–310.
- Sir John Wyndham Pope-Hennessy, in memoriam, *Arte cristiana*, N. S. 83, 1995, 80.
- Ancora su Paolo Schiavo: una scheda biografica e una proposta di catalogo, *Arte cristiana*, N. S. 83, 1995, 332–340.
- Mostre di miniatura italiana a New York I, *Arte cristiana*, N. S. 83, 1995, 379–386.
- Mostre di miniatura italiana a New York II, *Arte cristiana*, N. S. 83, 1995, 455–462.
- Il San Nicola da Tolentino di Piero della Francesca restaurato, *Arte cristiana*, N. S. 83, 1995, 227–230.
- Attorno al Tondo Cook: precisazioni sul Beato Angelico, su Filippo Lippi e altri, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 39, 1995, 32–68.
- Tripps, Johannes: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, Sec. IV, Vol. VII (Part. 1). *Tendencies of Gothic in Florence: Andrea Bonaiuti*, ed. by Miklós BOSKOVITS, Florence, Giunti, 1996.
- Freuler, Gaudenz: *A critical and historical corpus of Florentine painting*, Sec. IV., Vol. 7, (Part 2), *Tendencies of Gothic in Florence: Don Silvestro dei Gherarducci*, ed. by Miklós BOSKOVITS, Florence, Giunti, 1997.
- Miniature a Brera, 1100–1422: manoscritti dalla Biblioteca Nazionale Braidense e da collezioni private* [a cura di] Miklós BOSKOVITS, con Giovanni VALAGUSSA e Milvia BOLLATI, Milano, Motta, 1997.
- Jacopo Torriti: un tentativo di bilancio e qualche proposta, *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze, settanta studiosi italiani*, [a cura di] Cristina ACIDINI LUCHINAT [et al.], Firenze, Casa Ed. Le Lettere, 1997, 5–16.
- Studi sul ritratto fiorentino quattrocentesco I, *Arte cristiana*, N. S. 85, 1997, 255–263.
- Studi sul ritratto fiorentino quattrocentesco II, *Arte cristiana*, N. S. 85, 1997, 335–342.
- La collezione Cagnola, I dipinti dal XIII al XIX secolo*, [a cura di] Miklós BOSKOVITS e Giorgio FOSSALUZZA, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 1998.
- Marginalia su Buffalmacco e sulla pittura aretina del primo Trecento, *Arte cristiana*, N. S. 86, 1998, 165–176.
- I pittori dell'oratorio di Santa Caterina, in *Oratorio di Santa Caterina: osservazioni storico-critiche in occasioni del restauro*, [a cura di] Maurizio DE VITA, Firenze, G. Pagnini, 1998, 47–50.
- Giotto? O solo un „parente”? Una discussione [fra Giorgio Bonsanti e Miklós Boskovits], in *Giotto and the world of early Italian art: an anthology of literature*, [ed. by] Andrew LADIS, New York–London, Garland, 1998, 1, 361–362.
- Poscritto per Stefano de' Fedeli, *Arte cristiana*, N. S. 86, 1998, 343–352.
- Un dipinto poco noto della collezione Lanckoronski e il problema di Don Diamante, *Folia Historiae Artium*, 34, 1998, 159–172.
- Die Sammlung früher italienischer Tafelbilder, in *150. Jahre Lindenau-Museum Altenburg [diese Festschrift erscheint anlässlich des 150jährigen Bestehens des Lindenau-Museums und der damit verbundenen Ausstellung, 19. April bis 19. Juli 1998]*, Altenburg, 1998, 24–26.

- Il convento del „Beato Sante” e alcune osservazioni sulla pittura marchigiana del '300, in *Il santuario del B. Sante di Mombaroccio (PS), ciclo di conferenze sul territorio per il VI centenario della morte del Beato Sante, 1394* [a cura di] Giancarlo MANDOLINI, Roma, Edigraf Editoriale Grafica, 1998, 183–211.
- Le milieu du jeune Pisanello: quelques problèmes d'attribution, *Pisanello, Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel, les 26, 27 et 28 juin 1996*, Vol. 1, [établis par] Dominique CORDELLIER et Bernadette PY, Paris, La Documentation française, 1998, 83–120.
- Sassetta, Stefano di Giovanni detto il: San Francesco, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra tenuta a Urbino, 1998, [a cura di] Paolo DAL POGGETTO, Milano, Electa, 1998, 294–295.
- Stefano de' Fedeli (attr. a): Presentazione di Gesù al Tempio, in *Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone, un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra tenuta a Pavia, 1998, [a cura di] Giani Carlo SCIOCCA, Milano, Skira, 1998, 108–111.
- Masdea, M. C.: Vicende storiche di un Trittico quattrocentesco del pistoiese, [commento a], *Arte cristiana*, N. S. 87, 1999, 263–266.
- Pisanello e gli altri: un bilancio delle ricerche sulla pittura tra Lombardia e Veneto all'inizio del Quattrocento, *Arte cristiana*, N. S. 87, 1999, 331–346.
- Giubileo degli artisti: atti del Giubileo Internazionale degli Artisti, Roma, 17–18. febbraio 2000, Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa. [Dir. responsabile] Valerio VIGORELLI, [comitato di red.] Miklós BOSKOVITS [et al.], *Arte cristiana*, N. S. 88, 2000, 81–170.
- Dipinti italiani del XIV e XV secolo: la collezione Crespi nel Museo Diocesano di Milano*, [a cura di] Miklós BOSKOVITS con la collab. di Milvia BOLLATI, Ginevra, Skira, 2000.
- Giotto a Roma, *Arte cristiana*, N. S. 88, 2000, 171–180.
- Giotto. Bilancio di sessant'anni di studi e ricerche, [a cura di] Angelo TARTUFERI, Firenze, Giunti, 2000, 74–94, 124–126, 138–143, 157–159, 166–169, 182–197, 208–211.
- La storia di Giuseppe e dei suoi fratelli nel Battistero di Firenze, *Arte cristiana*, N. S. 88, 2000, 329–340.
- Pasquinucci, Simona – Deimling, Barbara: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, Sec. 4, Vol. 8. *Tradition and Innovation in Florentine Trecento Painting: Giovanni Bonsi and Tommaso del Mazza*, [a cura di] Miklós BOSKOVITS, Florence, Giunti, 2000.
- Il Maestro della Croce del Refettorio di Santa Maria Novella: un parente più probabile di Giotto?, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 44, 2000 [2001], 64–78.
- Un saluto a Gian Alberto Dell'Acqua, in *Arte lombarda del secondo millennio, saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua*, [a cura di] Francesca FLORES D'ARCAIS, Mariolina OLIVARI, Luisa TOGNOLI BARDIN, Milano, F. Motta, 2000, 323–325.
- Un epitaffio figurato per Federico Zeri, *Gazette des Beaux-Arts*, 135, 2000, 77–82.
- Sul Maestro dei Crocifissi Francescani e Cimabue, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, in catalogo dell'esposizione in Bologna, [a cura di] Massimo MEDICA, Venezia, Marsilio, 2000, 186, 192–200, 271–278.
- Giotto di Bondone, in *Dizionario biografico degli italiani*, 55, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2000, 401–423.
- Visti da vicino: appunti da un'ispezione dei mosaici del Battistero fiorentino, *Arte cristiana*, N. S. 89, 2001, 177–194.
- Offner, Richard: *A critical and historical corpus of Florentine painting – Bernardo Daddi and his circle*, Sec. 3, Vol. 5, Florence, Giunti, 2001. A new edition with additional notes and bibliography by Miklós BOSKOVITS, assisted by Ada LABRIOLA and Martina INGENDAAY RODIO.
- Domenico di Bartolo o Matteo di Giovanni? Un'attribuzione difficile, in *Opere e giorni: studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel* [a cura di] Klaus BERGDOLT e Giorgio BONSAI, Venezia, Marsilio, 2001, 299–306.
- Emlékezés egy európai híró tudósa. Vayer Lajos pályaképe, *Új Művészet*, 12, 2001, 11. sz., 34–35.
- Il Maestro della Croce del Refettorio di Santa Maria Novella: un parente più probabile di Giotto? *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 44, 2000 (2001), 64–78.
- Assisi e la pittura romana del secondo Duecento, *Il cantiere pittorico della basilica superiore di San Francesco in Assisi*, [a cura di] Giuseppe BASILE, P. Pasquale MAGRO, Assisi, 2001, Casa editrice francescana, 2001, 147–189.
- Bernhard Degenhart – in memoriam, *Lettere italiane*, 2001, 1. sz., 102–105.
- Lajos Vayer – in memoriam, *Arte cristiana*, N. S. 89, 2001, 400.
- Nell'officina di Federico Zeri, in *Venti modi di essere Zeri*, [a cura di] Mina GREGORI, Atti del convegno (Firenze, 1999), Torino, Allemandi, 2001, 19–27.
- Per Bicci di Lorenzo disegnatore, in *Aux quatre vents, a festschrift for Bert W. Meijer* [edited by], Anton W. A. BOSCHLOO, Edward GRASMAN, Gert Jan VAN DER SMAN, with the assistance of Oscar TEN HOUTEN, Florence, Centro Di [2002], 19–23.
- Ancora sul Maestro del 1419, *Arte cristiana*, N. S. 90, 2002, 332–340.
- Il Beato Angelico e Benozzo Gozzoli: problemi ancora aperti, in *Benozzo Gozzoli: allievo a Roma, maestro in Umbria* [a cura di] Bruno TOSCANO e Giovanna CAPITELLI, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2002, 41–55.
- La bottega del Beato Angelico tra Firenze e Roma e la formazione di Benozzo Gozzoli, in *Benozzo Gozzoli: allievo a Roma, maestro in Umbria*, [a cura di] Bruno TOSCANO e Giovanna CAPITELLI, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2002, 133–141.
- Florentine mosaics and panel paintings: problems of chronology, *Studies in the History of Art*, 61, 2002, 486–498.

- Appunti sugli inizi di Masaccio e sulla pittura fiorentina del suo tempo, in *Masaccio e le origini del Rinascimento*, [a cura di] Luciano BELLOSI, San Giovanni Valdarno, 2002, 53–75, 158–171, 186–189, 194–197.
- Francesca PASUT: *A critical and historical corpus of Florentine painting – Ornamental painting in Italy (1250 – 1310) an illustrated index*, Florence, Giunti, 2003, [ed. by] Miklós BOSKOVITS.
- Dipinti 1. Dal Duecento a Giovanni da Milano*, [a cura di] Miklós BOSKOVITS e Angelo TARTUFERI (Cataloghi della Galleria dell'Accademia di Firenze), Firenze, Giunti, 2003.
- Ancora su Stefano fiorentino (e su qualche fatto pittorico di Firenze verso la metà del Trecento), *Arte cristiana*, N. S. 91, 2003, 173–180.
- Italian paintings of the fifteenth century: the collections of the National Gallery of Art, systematic catalogue* by Miklós BOSKOVITS–David Alan BROWN, New York [etc.], Oxford Univ. Press, 2003.
- Un nome per il maestro del Trittico Horne, *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 27, 2003 (2004), 57–70.
- Una mostra su Botticelli e Filippino, *Arte cristiana*, N. S. 92, 2004, 409–420.
- Per Giovanni, „dipintore di Portogallo”, in *Arte collezionismo conservazione: scritti in onore di Marco Chiarini*, [a cura di] Miles L. CHAPPELL, Mario Di GIAMPAOLO, Serena PADOVANI, Firenze, Giunti, 2004, 155–159.
- Studi recenti sulla pittura italiana in Russia: il nuovo catalogo del Museo Puškin, [collaboratori] Andrei BLIZNUKOV, Rodolfo MAFFEIS, *Artcristiana*, N. S. 92, 2004, 111–122.
- „Il mappamondo volubile”: *bibliografia degli scritti di Alessandro Parronchi* [a cura di] Eleonora BASSI, con un saggio di Miklós BOSKOVITS, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2004.
- Da Bernardo Daddi al Beato Angelico a Botticelli, dipinti fiorentini del Lindenau-Museum di Altenburg*, catalogo della Mostra tenuta a Firenze, [a cura di] Miklós BOSKOVITS con l'assistenza di Daniela PARENTI, Firenze, Giunti, 2005.
- Ancora sulla Madonna del Carmine in Santa Maria Maggiore a Firenze, in *Medioevo*, [a cura di] Arturo Carlo QUINTAVALLE, (I convegni di Parma, 5), Milano, 2005, 302–312.
- Viatico per una monacazione, „*Tout le temps du veneour est sanz oyseuseté*”: *mélanges offerts à Yves Christe pour son 65ème anniversaire par ses amis, ses collègues, ses élèves*, [édités par] Christine HEDIGER, Turnhout, Brepols, 2005, 19–24.
- Preghiere dipinte (recensione del volume di Schmidt, Victor M.: *Painted Piety*, Firenze, 2005), *Arte cristiana*, N. S. 94, 2006, 81–88.
- Officina pisana: il XIII secolo, [colla collaborazione di] Ada LABRIOLA, Valentino PACE, Angelo TARTUFERI, *Arte cristiana*, N. S. 94, 2006, 161–209.
- Da Duccio a Simone Martini, in *Medioevo*, [a cura di] Arturo Carlo QUINTAVALLE (I convegni di Parma, 8), Milano, 2007, 565–582.
- The mosaics of the Baptistry of Florence* (A critical and historical corpus of Florentine painting, Sec. 1, Vol. 2) Florence, Giunti, 2007.
- Wilhelm von Bode als Kunstkennner, in [Hg.] Stefan WEPPELMAN: *Zeremoniell und Raum in der frühen italienischen Malerei*, Petersberg, Imhof Verlag, 2007, 14–26.
- Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg*, catalogo dell'esposizione, Santa Maria della Scala, Siena, [a cura di] Miklós BOSKOVITS, con la collab. di Johannes TRIPPS, Siena, Protagon Editori, 2008.
- Guido da Siena: Adorazione dei Magi, Fuga in Egitto, Flagellazione, in *Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg*, catalogo dell'esposizione, Santa Maria della Scala, Siena, [a cura di] Miklós BOSKOVITS, con la collab. di Johannes TRIPPS, Siena, Protagon Editori, 2008, 13–25.
- Lippo Memmi: San Giovanni Battista, Due Santi Vallombrosani, in *Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg*, catalogo dell'esposizione, Santa Maria della Scala, Siena, [a cura di] Miklós BOSKOVITS, con la collab. di Johannes TRIPPS, Siena, Protagon Editori, 2008, 26–37.
- Due tavole poco note del primo Trecento fiorentino, *Arte cristiana*, N. S. 96, 2008, 295–306.
- A proposito del soffitto della Cappella Palatina di Palermo, *Arte cristiana*, N. S. 96, 2008, 401–412.
- Beato Angelico: Ultima cena, Andrea del Castagno: Doppio ritratto, in *Firenze e gli antichi Paesi Bassi, 1430–1530*, catalogo della mostra tenuta a Firenze, 2008, [a cura di] Bert W. MEIJER, Serena PADOVANI, Livorno, Sillabe, 2008, 109–110, 116–119.
- Giotto (bottega di): Due apostoli, Stefano di Ricco di Lapo (attr. a): I Santi Giovanni Battista e Paolo, in *L'eredità di Giotto. Arte a Firenze, 1340–1375*, catalogo della mostra tenuta a Firenze, 2008, [a cura di] Angelo TARTUFERI, Firenze, 2008, 96–97, 124–125.
- Pittura lombarda di secondo Quattrocento: qualche aggiunta e commento, *Arte cristiana*, N. S. 97, 2009, 351–364.
- Due dipinti molto insoliti dell'Angelico, in *Beato Angelico: L'alba del Rinascimento*, catalogo della mostra tenuta a Roma, 2009, [a cura di] Alessandro ZUCCARI, Giovanni MORELLO, Gerardo DE SIMONE, Milano, Skira, 2009, 103–107.
- The Alana Collection, Newark, Delaware, USA*, [ed. by] Miklós BOSKOVITS, Firenze, Polistampa, 1, 2009.
- Paolo Veneziano: riflessioni sul percorso (parte I), *Arte cristiana*, N. F. 97, 2009, 81–90.
- Paolo Veneziano: riflessioni sul percorso (parte II), *Arte cristiana*, N. F. 97, 2009, 161–170.
- Lippo Memmi: Sant'Agostino, in *La Collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, [a cura di] Luciano BELLOSI, Firenze, Centro Di, 2009, 143–151.

- Dipinti 2. Il Tardo Trecento: dalla tradizione orcagnesca agli esordi del Gotico Internazionale*, [a cura di] Miklós BOSKOVITS e Daniela PARENTI (Cataloghi della Galleria dell'Accademia di Firenze), Firenze, Giunti, 2010.
- Pittura su tavola a Roma nel XII secolo: problemi aperti, *Arte cristiana*, N. S. 98, 2010, 5–20.
- Sulle tracce di un grande pittore toscano di metà Duecento, *Arte cristiana*, N. S. 98, 2010, 241–252.
- A fragment of a 14th-century Venetian crucifix in Hungary, *Bonum ut pulchrum: essays in art history in honour of Ernő Marosi on his seventieth birthday*, [ed. by] Livia VARGA [et al.], Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2010, 213–218.
- Il Crocifisso di Giotto della Chiesa di Ognissanti: riflessioni dopo il restauro, in *L'officina di Giotto. Il restauro della Croce di Ognissanti*, [a cura di] Marco CIATTI, Firenze, Edifir, 2010 (Problemi di conservazione e restauro 28), 47–62.
- Considerazioni sulla Maestà del Museo Puškin, in *Agli albori della pittura fiorentina. La Maestà del Museo Puškin di Mosca*, catalogo della mostra tenuta a Firenze 2011–2012, [a cura di] Angelo TARTUFERI, Firenze–Milano, Giunti, 2011, 41–55.
- Maestà monumentali su tavola tra XIII e XIV secolo: funzione e posizione nello spazio sacro, *Arte cristiana*, N. S. 99, 2011, 13–30.
- Una tavoletta senese del 1326 e alcune proposte per Guido Cinatti, *Arte cristiana*, N. S. 99, 2011, 415–422.
- Carlo Volpe: alcuni ricordi, *Paragone*, 62(2012), Nr. 743/745. 3. Ser. Nr. 101–102, 5–13.
- Painters in Florence after the „Black death”. The Master of the misericordia and Matteo di Pacino. by CHIODO, Sonia, ed. BOSKOVITS, Miklós, Firenze, Giunti, 2011 (A critical and historical corpus of Florentine painting. Sec. 4., Vol. 9.).

Összeállította: Végh János



Bogyay Tamás a jáki templom nyugati kapuja előtti ideiglenes állványon, 1990. szeptember 7-én
(Mezey Alice felvétele)

ami zalavári atyusunknak esze ágában sem volt olyan jámbor svábként belesimulni egy falba vagy pillérbe, hiszen egész körös-körül, még a szép öve is ki van faragva. Viszont kétségtelen, hogy oszlop és nem vaj volt a fején. Tehát kerek plasztika, kimondott atlaszi szolgálattal. Ebben közelebb áll talján kollégáihoz. (Piacenza) Viszont félalak, tehát vagy valamiféle konzol állhatott (vö. regensburgi északi skótkapu feletti karyatidákat) vagy valami más épülettagon. A félalakokról Hamann bölcsen azt tanítja, hogy a kapuk külső ívénel, azt tartva nem esőt, halált vagy jó szerencsét, hanem délfrancia motívumot jelent(enek). Evvel kapcsolatban aztán megnevelt, köztisztviselő és saját káromon és majdnem betört fejemen tanult koponyámban ismét egy régi-régi lázadó gondolat: hogy a zalavári szalagfonatos párkánytöredék, illetve kétségtelenül kapufélfa, azaz félkő, szintén ide tartozik és nem írható Istenben boldogul Privina, vagy legkésőbbi Szent István királyaink számlájára. Hekler tata is a milánói S. Ambrogio kapubejáratának pillérfőjére hivatkozik, én viszont a paviai S. Michele északi kapujának, jobb félkövét azaz félfáját említhetném Hamann I. 66. ábra nyomán, ahol ugyancsak ilyenfajta, bár azért nem azonos szalagfonat ékesíti a kapufélfát. Úgy hiszem ez egy nyom volna, ami alapján Zalavárról ki lehetne hámozni azt a kevés semmit, ami kihámozható. Hanem mert aztán gondolom, hogy átkozod magad és téped üstöködet, hogy minek is bocsátottál rá erre a Hamannra. Ne félj, belátható időn belül vissza is adom, már a vége felé járok, a végét, a magyarokat már előre is átfutottam. Lehet, hogy az én sorrendem közelebb jár a történeti valósághoz, mint az övé?

Bogyay Tamás Csemegi Józsefhez, részlet (1939 nyarán)



Tudományos tanácsadók

Dávid Ferenc
Galavics Géza
Gellér Katalin
Marosi Ernő
Tímár Árpád
Végh János

Szerkesztőbizottság

András Edit
Andrási Gábor
Beke László
Havasi Krisztina
Kerny Terézia (főszerkesztő)
Pataki Gábor
Pócs Dániel
Sisa József

E számunk szerkesztője

Havasi Krisztina

Olvasószerkesztő

Schmal Alexandra

Képfeldolgozás

Makky György

Angol nyelvű összefoglalók

Szegedy-Maszák Zsuzsanna

*A borítón: Vízköpő figura töredéke a zalavári bencés apátságából, a keszthelyi Balatoni Múzeumban
(MTA BTK MI, Fényképtár, neg. ltsz. 35203., Makky György felvétele)*

A főszerkesztő elektronikus postacíme: **teresia@arthist.mta.hu**

HU ISSN 0133-1531

Kiadja az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet

és az Argumentum Kiadó Kft.

Felelős kiadó Sisa József mb. igazgató és Láng József

Lapterv: Schmal Károly

Tördelés: Hodosi Mária

Nyomta és kötötte az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme

A lap megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatja



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Argumentum

Előfizethető a Magyar Posta Zrt. Hírlap Üzletágánál (1089 Budapest, Orczy tér 1.),
valamint (könyvtárak részére) a Könyvtárellátó Nonprofit Kft.-nél (1134 Budapest, Váci út 19.).
Példányonként megvásárolható az Argumentum Kiadóban (1085 Budapest, Mária u. 46.).
Külföldön terjeszti a Batthyány Kultur-Press Kft. (H-1014 Budapest, Szentháromság tér 6.)
Előfizetési díj egy évre: 6000 Ft Ára példányonként 1500 Ft

Következő számaink témáiból:

Reprezentáció
Középkor és reneszánsz
Mozdulatművészet
A kritikai teóriák és a lokalitás

Tanulmányokat elektronikus úton várunk a következő címre:

teresia@arthist.mta.hu

A formai kívánalmak Intézetünk honlapján

www.arthist.mta.hu olvashatók.

Szerzőinket kérjük, hogy a leadott tanulmányokhoz rövid magyar és angol nyelvű bemutatkozást, valamint angol nyelvű összefoglalót és kulcsszavakat szíveskedjenek mellékelni.

ars hungarica 2012

Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Művészettörténeti Intézet folyóirata
XXXVIII. évfolyam

4.



Tanulmányok

Havasi Krisztina: Árpád-kori építészeti emlékek kutatása az 1930–1940-es években.

Bogyay Tamás és Csemegi József munkássága levelezésük (1939–1950) tükrében I. 387

Simon Anna: „Bogyay Tamásnak tisztelettel. Tóth Sándor”

Egy levél 1966-ból 436

Recenziók

Szakács Béla Zsolt: A kibontakoz(tat)ás állomásai. Tóth Sándor: Román kori kőfaragványok

a Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Gyűjteményében..... 450

Lővei Pál: A Naumburgi Mester – szobrász és építész a katedrálisok Európájában..... 459

Intézeti események 2011 490



Havasi Krisztina

Árpád-kori építészeti emlékek kutatása az 1930–1940-es években*

*Bogyay Tamás és Csemegi József munkássága
levelezésük (1939–1950) tükrében I.*

A kezdetek

Bogyay Tamás (1909–1994) hagyatéka¹ kutatói munkásságának dokumentumai mellett számos középkori magyarországi – döntő részt Árpád-kori – emlékre és azok kutatásának történetére vonatkozó forrásanyagot foglal magába. Ezekon keresztül a középkorral foglalkozó magyar művészettörténet-írás egyes korszakaihoz (különösen a II. világháborút megelőző, valamint az azt követő szűk két évtized időszakához) is közelebb kerülhetünk. A hagyatéka egyik izgalmas szegmensét a javarészt Münchenben fennmaradt, Bogyay által még életében rendezett, kiterjedt levelezésének művészettörténeti vonatkozású kötegei jelentik. Tudománytörténeti szempontból ezek közül is kiemelkedő a Csemegi Józseffel (1909–1963), Entz Gézával (1913–1993), utóbb Dercsényi Dezsővel (1910–1987) és Deér Józseffel (1905–1972) folytatott levelezés. A jelen dolgozat a Csemegi Józseffel levelek útján folytatott termékeny diskurzust, annak is korai, Bogyay Tamásnak a Zalai Tanfelügyelőségen eltöltött éve alatt kelt, 1939-ből fennmaradt lapjait közli.

Főként ezt a levelezést, valamint Bogyay háború vége előtti években írott tanulmányait egészíti ki az a forrásértékű fényképgyűjtemény, amelynek felvételeit az 1930-as évek közepétől ő maga készítette „egy régimódi 6x9-es lemezes fényképezőgéppel”² addig részben felfedezésre váró középkori műemlékekről, Árpád-kori épületekről, múzeumi raktárak mélyén, másodlagos helyeken beépítve, illetve szabad ég alatt hanyódó kőfaragványokról, valamint külföldi tanulmányútjai egyes állomásairól. A középkoriak mellett éppúgy lencsevégre kapott értékes barokk alkotásokat, berendezési tárgyakat (pl. Szentgotthárd, Sümeg), mint provinciális római sírkövek sorát (Szombathelyen), vagy a népi építészet már akkor is eltűnőfélben lévő emlékeit (pl. Nagykapornakon). Miként levelezéséből is kiderül, e fényképfelvételek a tudományos, szakmai eszmecserének is fontos részét képezték. Tudunk Bogyay által Csemeginek megküldött (Bogyay gyűjteményéből esetenként azóta is hiányzó jáki, szombathelyi, zalai) felvételekről, és viszont: Bogyay hagyatékában is találhatók olyanok, amelyeket minden bizonnyal Csemegi készített s küldött meg barátjának (pl. a tarnaszentmáriai templom részleteiről, a Halászbástya Lapidáriumában kiállított 12–13. századi [ó]budai kőfaragványokról, vagy az egri ásatásokon előkerült, mára rég elkallódott

Havasi Krisztina PhD, művészet-történész, tudományos segédmunkatárs, MTA BTK Művészettörténeti Intézet.

*Fő kutatási területe a romanika és az Árpád-kor művészete.
E-mail: havasi@arthist.mta.hu*

*Krisztina Havasi PhD, art historian, junior research fellow, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences, Institute of Art History.
Primary areas of research: Romanesque art, art of the Arpadian age.
E-mail: havasi@arthist.mta.hu*

* A témához kapcsolódó kutatásokat Münchenben a Magyar Állami Eötvös-Ösztöndíj (2007–2008), Bécsben a Collegium Hungaricum ösztöndíja (2011) tette lehetővé. A feldolgozások ez évtől az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíja támogatásával folynak.

¹ Hagyatékát a 2009 nyarán Münchenből Regensburgba költözött Münchener Magyar Intézet/Ungarisches Institut (UIM), valamint az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpontjának Művészettörténeti Intézete (MTA BTK MI) őrzi.

² BOGYAY (1992), 169.



1. kép. A jáki bencés apátsági templom főapszísáról való koronapárkány darabja Szombathelyen a Vasvármegyei múzeum raktárában, Bogay Tamás felvétele, 1939 körül (UIM Bibl., SoSa, NI. Bogay)



2. kép. Kötári kompozíció Szombathelyről, a Vasvármegyei Múzeumból: római kori oszlopfő és a jáki déli gádorablakokhoz utalható kerettöredék összeállítása. Bogay Tamás felvétele, 1939 (UIM Bibl., SoSa, NI. Bogay)

kora gótikus töredékekről). Entz Géza révén gyulafehérvári vonatkozású (így az akkoriban a 12–13. századi székesegyház egy meg nem valósult portáljához utalt normann pálcatagos töredékeket ábrázoló) képek kerültek Bogayhoz. Bogay korai építészettörténeti vonatkozású tanulmányainak képanyagát is döntő részt gyűjteményének felvételei szolgáltatták, illetve kollégák közleményeiben is gyakorta felfedezhetők fotói, így például jáki, bodrogmonostorszegi faragványokról készítették (1–4. kép).³ Bogay e több száz, fekete-fehér

³ I. Többek között a jáki nyugati portál szombathelyi kőtárban fellelt eredeti, márványból faragott timpanonjának töredékei szintén Bogay felvétele nyomán váltak közzé: BOGAY (1943a), 62–64, 1. kép; a Szombathelyen őrzött jáki töredékekhez további példa: HOEFELMAYR (1953), 312–313. Fig. 95–96. Az itt is közölt felvételen (2. kép) a „jáki” déli gádorablakokhoz utalható hurkolt fonatdíszes kerettöredék alatt egy minden bizonnyal római kori, korinthoszi típusú oszlopfő látható (mely napjainkban a Szombathelyi Múzeum római Lapidáriumában van kiállítva, ltsz. 67.10.157.). Ezen oszlopfővel megegyező alakítású – sárgás márványból készült – darab szenteltvíztartóvá átfaragva a 18. század végén épült pornóapáti plébánia-templomban található. Vö. LAHU 6, 156–157. o., 607–610. kép, kül. 607., 609. kép. Ezt a szenteltvíztartóvá átfaragott fejezetet azonban a kutatás a 13. század eleji pornói apátsági templom emlékének tekinti, jóllehet stílusában és anyaghasználatában is „kilóg” a spirálisan vezetett szalaggal díszített, alakításuk és motívumaik analógiái (pl. Regensburg, Schottenportal; Freising, dóm, nyugati kapu; Millstatt, nyugati kapu és előcsarnok) nyomán a 13. század elejénél valamivel korábbi keletkezést is megengedő pornói lábazattöredékek sorából. Pornóapátihoz és a vonatkozó faragványokhoz lásd LAHU 6, 145–162 (ZSÁMBÉKY Monika–P. HAJMÁSI Erika). Bizonyos, hogy a Bogay által a jáki keretkő „indításaként” fotózott oszlopfőt (bár könnyen lehetséges, hogy fényképi társításuk merő véletlen) az 1930-as években a szombathelyi raktárban jáki kövekkel együtt őrizték, de eredete – leltár híján több más „jáki” kővel együtt – már akkor bizonytalan volt (lásd Bogay Tamás és Csemegi József levélváltása 1939-ből – a továbbiakban: Függelék –, 3. levél). A pornói szenteltvíztartó és a „szombathely–jáki” oszlopfők eredete azonban Szombathely környéki római szórványdarabként elég kalandos lehet, hisz az egykori Savaria vonzaskörzetének építkezéseinél nemcsak a középkorban, hanem a későbbi századokban is (többek között Jákon a 13. században) nagy mennyiségben használtak fel római maradványokból elhurcolt köveket, tegulákat építőanyagként. Mindazonáltal a múzeumba a 19. század végén, 20. század elején bekerült különböző korú kőfaragványok proveniencia-adatai számos esetben homályosak, így a kérdést további kutatások árnyalhatják.

II. A Bogay-hagyatékban fellelhető bodrogmonostorszegi faragványok felvételének közlése: CSEMEGI (1958), XLVIII. tábla. A délvidéki Monostorszeg területén előkerült faragványokról az 1900-as évek elején Gubitz Kálmán tudósított, aki a haj-

pozitívból, negatívból és üvegnegatívból álló gyűjteménye szerencsés módon túlélte Budapest ostromát, és még szerencsésebb módon a háború vége után testvére, Bogyay Attila közreműködése révén sértetlenül visszakerült kénytelen-kelletlen Bajorországban ragadt gazdájához. Mindezek el-



3. kép. Vállkő Bodrogmonostorszegről a Zombori Múzeumban,
Bogyay Tamás felvétele, 1942–1943 körül? (UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay)

sősorban a II. világháború kitörését megelőző évek, valamint a háború utáni évtized magyarországi középkorkutatásának, ezen belül is különösen az Árpád-korral foglalkozó egykorú művészettörténet-írás tudománytörténetének vázlatához nyújtanak adalékokat, továbbá a középkori magyarországi művészet számos, főként építészeti emlékére, azok korabeli megítélésére, állapotára nézve

dani bodrogszigeti kolostor területén ásatásokat is folytatott. Gubitz kutatásai során, illetve a környékről más úton előkerült 11. századi kőfaragványok a Bács-Bodrogvármegyei Történeti Társulat múzeumába, a későbbi Zombori Múzeumba kerültek; minden jel szerint itt készült róluk a Bogyay hagyatékában lévő fényképsorozat, vélhetően valamikor 1942–1943 táján. (Bodrogmonostorszegi köveket egy 1942-es publikációjában említ BOGYAY [1942a], 10.) Bogyay felvételei a faragványokat még a Gubitz által közölt hiánytalan formájukban örökítették meg. A II. világháború alatt a múzeum megszűnt, a faragványok hollétéről a magyar kutatás hosszú ideig nem tudott semmit – DERCSÉNYI (1937a), 10. és 26. jegyzet –, amikor viszont ismét felbukkantak, az eredetileg közöltekhez képest – GUBITZA (1916), 59, 4. kép – a vállkő komoly sérüléssel, a szalagfonatos töredékek sora – GUBITZA (1911), 377 – pedig hiányosan került elő. Vö. TÓTH S. (2000), 436, 445, 11. jegyzet. Ezért is fontos dokumentumok a Bogyay-féle fényképek, mert bizonyos, hogy közvetlenül a múzeum megszűnése előtti években (1942–1943 táján) e faragványok még sértetlenek voltak, a vállkő eredeti állapotáról pedig eddig lényegében ez az egyetlen ismert fényképfelvétel.

forrásértékűek.⁴ E háború előtti években meginduló, szakmai lelkesedéstől átítatott baráti levelezés későbbi folytatása – mind Csemegi, mind mások esetében – ugyanakkor rendkívül személyes hangvételű és tanulságos tükre a háborút túlélő, az azt követő éveket és a tudományos, intézményi „újjászerveződést” átélő magyar értelmiségről, ami azonban már egy következő történet...

Az 1930-as évek végén, 1940-es évek elején a magyarországi romanika és az Árpád-kor művészetét tárgyaló, a későbbi kutatógenerációkon át napjainkig ható, sokat boncolt alapvető művek születtek meg. Gondoljunk csak Hekler Antal (1882–1940) összefoglalásának (Ungarische Kunstgeschichte...) első

fejezeteire, vagy különösen a Gerevich Tibor (1882–1954) nevével fémjelzett monumentális opusra a magyarországi romanikáról s az ebből kinövő, vagy ezt megelőlegező egykorú tanulmányokra többek között Gerevich Tibor, Dercsényi Dezső, Horváth Henrik és mások tollából.⁵ A Műemlékek Országos Bizottságának égisze alatt javában folytak az Árpád-kori királyi központok – esztergomi királyi palota, székesfehérvári Szűz Mária-prépostság – emlékanyagának döntő részét felszínre hozó feltárások,⁶ és számos középkori magyarországi műemlék felmérése, dokumentálása, helyreállítása volt napirenden.⁷ Az egyetemi katedrákról pedig más-más megközelítésben –



4. kép. Szalagfonatos faragványtöredékek Bodrogmonostorszegről a Zombori Múzeumban, Bogyay Tamás felvétele, 1942–1943 körül?
(UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay)

Gerevich Tibortól és Hekler Antaltól, illetve a Műegyetemen Csányi Károlytól (1873–1954) – lehetett a középkori „magyar” és egyetemes művészetnek azon korszakába is betekintést nyerni, amelynek oktatása napjaink egyetemén lassan eltűnni látszik. Bogyay és Csemegi pályája is ebben a közegben indult. A leveleikben tetten érhető gondolatok, a sorokon és fényképeken keresztül feltároló nézőpontok, a bennük megragadott pillanatok, állapotok egyrészt magukhoz az emlékekhez visznek közelebb, másrészt a későbbi tézisek megszületéséhez vezető munkafolyamatokba s e korszak kutatásának könyvek, tanulmányok lapjai mögött rejlő berkeibe engednek némi betekintést.

Bogyay Tamást a vele egyidős, szintén 1909-es születésű Csemegi Józsefhez fiatalkori, egyetemi barátság fűzte (5–6. kép). Mindez az egyetemen, a Hekler Antal vezette Művészettör-

⁴ A fényképhagyaték feldolgozása az Ungarisches Instituttal együttműködésben az MTA BTK MI-ben jelenleg is folyamatban van, az anyag meghatározása, digitalizálása mellett részletes katalógus készül. Párhuzamosan folyik a fent említett művészettörténészekkel folytatott levelezés feldolgozása. Remélhetőleg mind a levelezés, mind a fényképhagyaték közreadására mielőbb sor kerülhet.

⁵ GEREVICH (1938), és egyebek mellett HORVÁTH (1935); DERCSENYI (1937a); DERCSENYI (1937b); DERCSENYI (1942).

⁶ DERCSENYI (1943); BOGYAY (1943a).

⁷ Vö. 95. jegyzet.



5. kép. Bogyay Tamás a Margitszigeten, a domonkos apáca-
kolostor romjainál(?), 1940 körül (UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay)

téneti és Klasszika Archaeológiai Tanszék szemináriumain kezdődött. Bogyay itt doktorált 1932-ben figyelemre méltó szempontokat felvető, középkori témából.⁸ A következő két évben fizetés nélküli gyakornok volt a tanszéken Hekler Antal mellett, s időközben a római és a berlini Collegium Hungaricumban töltött el egy-egy ösztöndíjas szemesztert.⁹ Az építészcsaládba született Csemegi¹⁰ a Műegyetem mellett, Möller Istvánnál (1860–1934) és Csányi Károlynál folytatott építészettörténeti tanulmányait kiegészítendő a Tudományegyetemen művészettörténetet és klasszika-archeológiát hallgatott. 1935-ben Bogyay a fővárostól és hivatásától távol, Zalaegerszegen, a tanfelügyelőségen kapott megélhetést jelentő állást; egészen 1939 végéig ott is élt, Budapestre csak ritkán jutott el. Csemegivel levelezésük – hiányosan fennmaradt – korai szakasza ekkor vette kezdetét. 1940-ben Bogyay kinevezést kapott a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumba, ahol 1943-tól új feladatkörbe osztották be: a műemlékvédelem és a külföldi kiállítások referense lett, s elkövetkezett pályafutásában az a rövidke, 1944 végéig terjedő időszak, amikor szakmai érdeklő-

dése és kenyérkereső munkája közel állt egymáshoz. Ettől kezdve hivatalból még többet utazhatott, vidéki ásatások, műemlékfeltárások, helyreállítások helyszíneire,¹¹ múzeumokba, kiállításokra juthatott el, és mindezekről számos tudósítása született.¹² Közülük nem egy módszertani alapvetése s történeti áttekintése miatt is tanulságos, így a tíz év középkori ásatásainak művészettörténeti eredményei felett szemlét tartó 1944-es írása.¹³ Ekkoriban tűnnek fel bibliográfiájában és fényképei között a visszacsatolt területek (Erdély, Délvidék) egyes Árpád-kori emlékeivel foglalkozó írások (Ákos), illetve ezeket megörökítő fényképfelvételek (3–4. kép).¹⁴

Visszakanyarodva az 1939 körüli időkhöz: a Zalából Budapestre visszatérő Bogyay és Csemegi egyaránt intenzíven bekapcsolódott a Hekler Antal, majd Hekler halála után 1940–1942 között Friedrich Gerke (1900–1966) vezette szemináriumokba (seminarium doctorum). Emellett a Budapestre visszaszakerülő Bogyay számára 1939–1940 tájától a Műegyetem középkori építészettörténeti tanszé-

⁸ BOGYAY (1932).

⁹ A Bogyay életrajzára és pályaképére vonatkozó irodalmat és forrást lásd 2012/3. számunk bevezetőjében.

¹⁰ Édesapja, id. Csemegi József munkásságához lásd FERKAI (2001), 353, Kat. Nr. 359.

¹¹ Egyebek mellett Felsőörs: BOGYAY (1944f) és Székesfehérvár: BOGYAY (1944d), 322–324, ahol a feltárt maradványokról, faragványokról készített fényképfelvételei is fennmaradtak: UIM Bibl., SoSa, NI. BOGYAY, 17/53.

¹² Például az 1942-es műemléki kiállításról lásd BOGYAY (1943a), 61–67.

¹³ BOGYAY (1944c), 488–509.

¹⁴ BOGYAY (1944b), 67–70. Fényképek Erdélyből: Sajóúdvahely, Szilágysomlyó, Székelyudvarhely, Szászrégen. Felvidékről: Kassa, Zseliz. Délvidékről: Zombori Múzeum, bodrogonostorszei töredékek. UIM Bibl., SoSa, NI. BOGYAY, 17/15, 17/35, 17/40–41, 17/54, 17/56, 17/79.

ke s annak gyűjteményei, könyvtára – ennek állománya iránt, miként leveleiből is kitűnik, zalai évei alatt is élénken érdeklődött – alapvető háttérrel jelentett monografikus Ják-tanulmányának megírásában és építészettörténeti ismereteinek bővítésében.¹⁵ Csemegitől a középkori épü-



6. kép. Csemegi József 1960 körül (ZÁDOR I., 100. o. nyomán)

tek helyszíni vizsgálatához, kutatásához szükséges számos gyakorlati praktikába nyert bevezetést (így például az épületek, kőfaragványok felmérésének módszertanába). Erről, valamint a Csemegihez fűződő barátságáról, szakmai kapcsolatáról később így vallott: „...valahogy megéreztem, hogy nekem nagyon jó lesz egy ilyen barát, aki ért a technikai dolgokhoz. Ahogyan engem érdekelt a disszertációm-ból, hogy voltaképpen mi a társadalmi háttére annak, akit ma művésznak nevezünk, de épp úgy érdekelt az, hogy hogyan jön létre az a műalkotás, az az épület, és ezt mi az egyetemen nem tanultuk. [...] Csemegitől tanultam meg fölmérni. Sose tételezd föl, hogy két fal párhuzamos, mert mindig meg kell mérni. Akkor én megtanultam filosz létemre körülbelül azon a színvonalon az építészetkimérési technikát, ahogy a középkori építészek.”¹⁶

Csemegi a jelek szerint 1939-ben a Balkánon, Athénban, Görögországban tett tanulmányutat s a kora és középbizánci emlékekről és kőfaragvány-törödékekről – melyek meghatározó élményt jelentettek számára – készült fotói a következő évtizedekben tanulmányainak fontos hivatkozási alapjai lettek.¹⁷ Bogyay 1938–1939 folyamán részt vett a Hekler Antal és – az akkoriban a berlini egyetem keresztényrégészet-tanszékét vezető – Friedrich Gerke közötti barát-

ságnak és együttműködésnek köszönhetően szervezett dél-németországi és ausztriai tanulmányi kirándulásokon.¹⁸ 1939 áprilisában egy másik utazás részeként bizonyosan felkereste Salzburgot, Sankt Pölten, Steyrt,¹⁹ de ezt megelőzően – egy 1934-re keltezett, Mödling késő román karnerjének portálját ábrázoló felvétel tanúsága szerint – Bécsben és környékén már többször

¹⁵ BOGYAY (1944), 103. Ják-monográfiájának születéséről írva: „...rendkívül értékes segítséget [...] a Műegyetem középkori építészeti tanszékén Csányi Károly dr. professor és Lux Géza adjunktus az anyag feldolgozásában nyújtottak. A műegyetemi középkori tanszék volt a műhely, ahol a gazdag kézikönyvtár, fénykép- és rajzgyűjtemény segítségével az egyes problémák részletes megbeszélésén át ennek a munkának jelentős része kiérlelődött...” – lásd *Bogyay-interjú*, 268–269.

¹⁶ *Bogyay-interjú*, 269.

¹⁷ 1939-es balkáni útjához lásd Függelék, 1. és 4. levél. Az még kérdéses, hogy vajon Csemegi utazása összefügg-e az akkoriban Diocletianus császár palotája területén magyar részvétellel meginduló szaloniki ásatásokkal. A thesszaloniki ásatásokhoz vö. 135. jegyzet. Csemegi görögországi útjához és Thesszalonikiben kőfaragványokról készült fényképfelvételeihez, a faragványok értékeléséhez lásd CSEMEGI (1942), 71. „Az 1939. évben megtett görögországi tanulmányutam alkalmával a szaloniki-i Szt. Demeter-templom területén két olyan épülettörödékre bukkantam, melyek a mi honfoglaláskori épületfaragványainkkal feltűnő rokonságot árulnak el.” (A szaloniki Szent Demeter-templom és a veszprémi székesegyház palmettás párkánytörödékeivel illusztrálva: 1–2. ábra). Továbbá CSEMEGI (1949), 104, 15. kép.

¹⁸ Függelék, 3–4. levél; *Bogyay-Lebensweg*, 5; *Bogyay-életrajz*, 3.

¹⁹ Szüleinek a badacsonyi Pauler-villába címzett képeslapok: UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay, 15, valamint Sankt Pöltenre DONIN (1932) a *Bogyay-hagyatékban* (MTA BTK MI) fennmaradt példányában olvasható bejegyzés enged következtetni.

is járhatott.²⁰ Hekler tanszékének azonban a „keresztényrégész” Friedrich Gerke s a Thesszaloniki-ben ásató dán Ejnar Dyggve (1887–1961) mellett más kapcsolatai is voltak – az 1939-es tanszéki kirándulás müncheni programja is erre vall –, hisz a müncheni egyetemről a politikailag elkötelezett Wilhelm Pinder (1878–1947) hallgatóival szintén ezekben az években látogatott Magyarországra. Hekler kalauzolásával zajlott tanulmányi kirándulásuk egyik állomása bizonyosan Ják volt.²¹ Bogyay számára e tanszéki kirándulások során München (különösen a Bayerisches Nationalmuseum) és Nürnberg gyűjteményei mellett az egyik legnagyobb élményt a bambergi székesegyház megtekintése jelentette, amely a magyarországi késő romanikában – különösen Ják építéstörténetében – játszott közvetítő szerepének kérdése miatt tanulmányai és olvasmányélményei (Richard Hamann [1879–1961]) nyomán már ekkoriban komolyan foglalkoztatta.²² A székesegyházat Johann Joseph Morpher helytörténész vezetésével nézték végig, ahol a 13. századi épület nyugati kriptájában a II. Henrik császár (†1024) által 1007-ben alapított székesegyház korai, 11. századi maradványainak feltárása is ekkoriban volt napirenden.²³ Dél-Németország és Ausztria mellett Bogyay 1939 nyarán – ugyanakkor, amikor Csemegi a Balkán felé vette az irányt – Itáliába, Perugiába kapott ösztöndíjat a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumtól, ahol egyebek mellett Észak-Itália olyan városainak emlékeit, gyűjteményeit volt lehetősége végignyomlányozni, mint Verona, Pavia, Modena, Ferrara, Velence, Ravenna.

Csemegi az 1930-as évek eleje óta terepen mozgott. 1931-ben végzős egyetemistaként a Műemlékek Országos Bizottságánál dolgozó Möller István (1860–1934) egyik legjobb tanítványaként került az egri várbeli székesegyház ásatásaihoz. A középkori székesegyház maradványainak feltárása már az 1920-as évek vége óta zajlott, s ekkoriban rendezte az egri érseki Líceum Múzeumában Szmrecsányi Miklós (1852–1936) az egri és Eger környéki műemlékek középkori faragványtöredékeiből álló Lapidáriumot.²⁴ Csemegi a helyszíni feladatok ellátása mellett az ásatásokon előkerülő épületmaradványok és kőfaragványok felmérése – valamint ez utóbbiak rendszerezése, katalogizálása – mellett²⁵ már 1935-ben építéstörténeti értékelést nyújtott a Hekler szerkesztésében megjelenő *Archaeologiai Értesítő*ben a középkori egri székesegyház 12. századi épületének jelentőségéről.²⁶ A Csemegi által megrajzolt művészettörténeti kép egyik fontos eleme – Ipolyi Arnold hét évtizeddel korábban megfogalmazott tézisének nyomdokain²⁷ – a székesegyház „12. századi építőműhelyének” feltevése volt. Ezen építőműhelyt „a skót bencések által életre hívott korai normann formakörrel” jellemezte, működését pedig Eger környékére feltétele-

²⁰ Hagyatékának 1945 előtti képeslapjai között további, ám datálatlan régi képeslapok, illetve fényképfelvételek találhatók: Millstattról (kerengő), Gurkról (Hemmagrab), Tullnról (késő román karnier), Bécsből a Stephansdomról (Riesentor, timpanon), Seitenstettenből (a bencés apátság román kori részleteiről szentély, pillérek), illetve Salzburgból (Nonnberg, ferences templom).

²¹ Lásd Nagy János főszolgabíró 1943 szeptemberében (!) kelt előszavát: BOGYAY (1944a), 5. Wilhelm Pinderről egyebek mellett lásd Marilite HALBERTSMA: Wilhelm Pinder (1878–1947), in DILLY (1990), 235–247. Dyggvéhez bővebben lásd 135. jegyzet.

²² Bamberg magyarországi jáki hatásának megítéléséhez: HEKLER (1937), 19–20; GEREVICH (1938), 187–193; BOGYAY (1993).

²³ Erről bővebben Függelék, 4. levél.

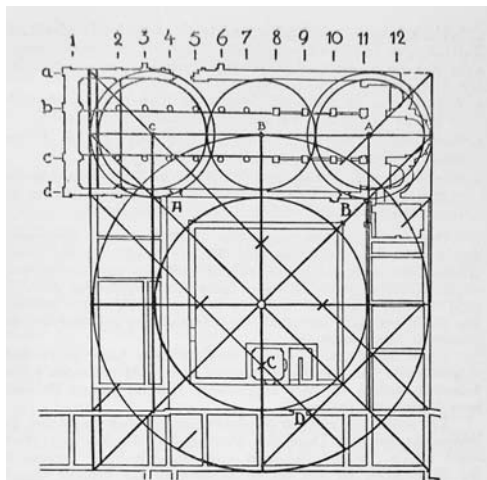
²⁴ SZMRECSÁNYI (1932).

²⁵ KÖH Tudományos Irrattár, Lux-hagyaték, Szmrecsányi Miklós iratjegyzéke az egri várban folytatott ásatásokról. 63. sz. feljegyzés, 1931. szeptember 18.: „... Ifj. Csemegi József azalatt míg a székesegyház köveiről részletrajzokat készített, a köveket rendeltetésük és összetartozásuk szerint a vár kazamatájában heteken át elrendezte testvérem az érsek [SZMRECSÁNYI Lajos] jóvoltából a rezidenciában lakást és ellátást kapott. A kőmaradékok gazdag gyűjteménye ezzel oly tudományos és művészeti értékű rendszerben tanulmányozható, hogy ezzel a vár kazamatáiban a muzeális lapidarium csakugyan valamely intézményes szervezést igényel!”

²⁶ CSEMEGI (1935a), 217–223.

²⁷ IPOLYI (1865), 129–130.

zett kisugárzásának emlékeivel (Szomolya, Tarnaszentmária) látta igazolva Csemegi.²⁸ Nagyon jó érzékkel értelmezte és elemezte az ásatásokkal felszínre kerülő fal- és alapozásmaradványokat, valamint a bonyolult, öt évszázadot és számos periódust magába foglaló építészettörténeti szituációt. A román kori mellett különösen foglalkoztatta a késő gótikus szentély építészettörténeti elemzése.²⁹ A 12. századi székesegyház „visszaszerkesztésekor” keleti részének csekély maradványai nyomán a „lombard eredetű, háromhajós háromapszisos, kereszthajó nélküli” alaprajzot re-



7. kép. Regensburg, Szent Jakab-templom és kolostor (Schottenkirche) alaprajza a feltételezett középkori szerkesztési séma és arányrendszerek jelölésével (BUSCH 1932 nyomán)

konstruált, a felépítményében viszont az először általa feltételezett keleti toronypárnak döntő szerep jutott. Ez utóbbi az egri elrendezés délnémet párhuzamainak szűk köréhez: a skót bencések építkezéseihez, a würzburgi, s különösen a regensburgi Sankt Jakob (Schottenkirche) meghatározó előképszeretének felfedezéséhez vezet el. Az egri székesegyházról megrajzolt képe és a keleti tornyos épületről szőtt rekonstrukciói – noha később számos részletükben megkérdőjeleződtek – az alaprajzi típus közvetlen itáliai eredzetése mellett lándzsát törő Gerevich Tiborral³⁰ szemben fontos hivatkozási alappá váltak az Árpád-kori művészetben más irányú, délnémet impulzusokat kutatók számára. Azzal, hogy konkrét emléken, elpusztult román kori székesegyházon keresztül mutatott rá a délnémet területek és főleg a regensburgi Sankt Jakob (Schottenkirche) építészetének (7–8. kép) jelentőségére, újat hozott, de e tekintetben sem lépett teljesen járatlan utakra. A lombard eredetű, de hazánkban délnémet közvetítéssel megjelenő alaprajzi típusok elterjedésének általánosság szintjénél mélyebbre nemigen nyúló tézise mellett e területek hatását különösen

az épületszobrászat tekintetében Éber László (1871–1935) hangsúlyozta – ő a gyulafehérvári székesegyház fedelmi kapujának timpanondomborműve kapcsán tulajdonított döntő jelentőséget a regensburgi Sankt Jakob északi kapujának, az akkoriban 1180–1190 körülre helyezett Schottenportalnak.³¹ Mindezek az 1930-as évek folyamán Hekler egyetemi tanításában is megfogalmazódtak.³²

1934-ben, Möller halála után a MOB részéről az egri székesegyház-feltárások felügyeletét átvevő Lux Kálmánnal mutatkozó feszültségek miatt Csemegi távozott Egerből. Helyszíni munkái sajnos félbeszakadtak, s ezzel, mint utólag már jól látszik, elúszott az akkori székesegyház-ásatások tudományos feldolgozásának esélye is.³³ Kisebb adalékoktól eltekintve soha nem készült el

²⁸ A szomolyai kapu keretkövein Magyarország legkorábbi, a 12. század második feléből való normann román díszítését látta CSEMEGI (1935a), 221, 256. kép. Tarnaszentmária esetében az „oszloplábazatok ornamentikai jellegéből” és az alaprajzi típusból következtetett ugyanerre. Tarnaszentmária faragványainak hasonló megítélése a korabeli szakirodalomban másutt is felbukkan: SZÖNYI (1933), 191: „egyelőre még nem dönthető el, hogy az oszlopláb a román stílusnak egy helyi változatát, vagy pedig a skót bencések formavilágát képviseli-e, mint egyesek gondolják.” Csemegi álláspontja e tekintetben néhány évvel később gyökeresen megváltozott: CSEMEGI (1941b), 44–46.

²⁹ CSEMEGI (1935b), 3–23.

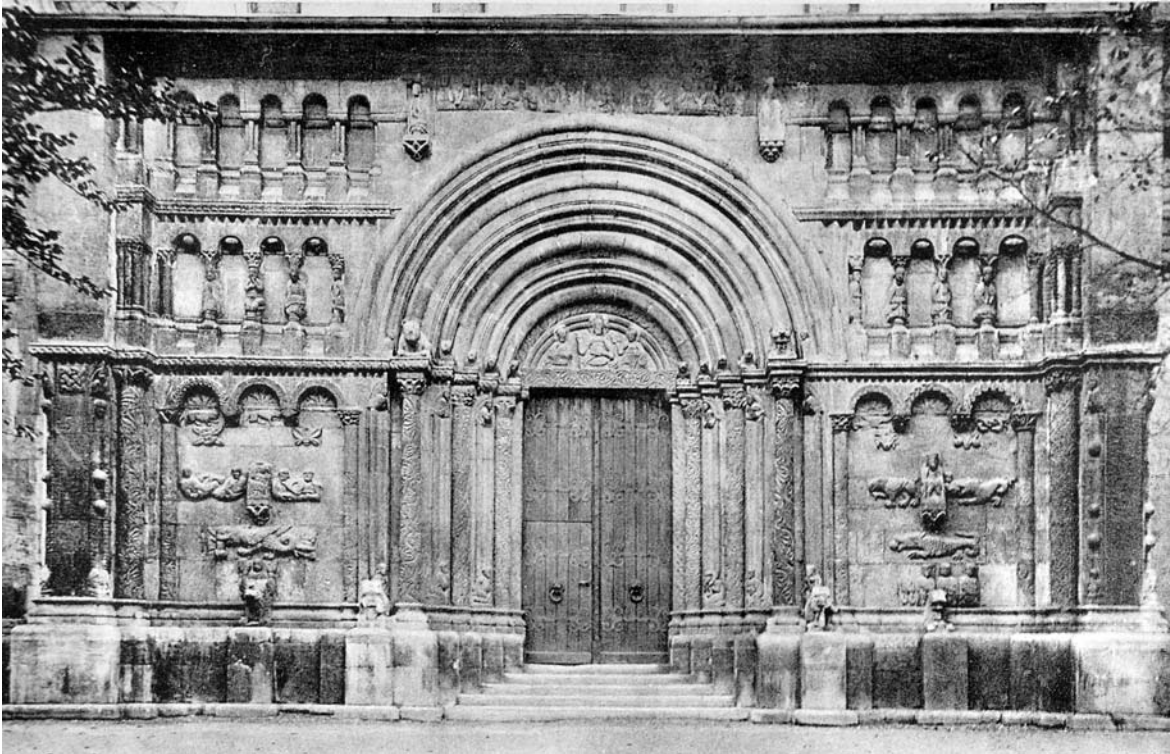
³⁰ SZAKÁCS (2004), 25–37.

³¹ ÉBER (1922), 131–132.

³² HEKLER (1937), *Romanische und Frühgotische Kunst der Arpadenzeit (1000–1301)*, kül. 9–12, 26. Hekler és Éber elképzeléseinek elutasításához lásd GEREVICH (1938), 182–183.

³³ KÖH Tudományos Irattár, 1681/9. Szmracsányi Miklós 1935. szeptember 18-án kelt levele Lux Kálmánhoz.

az előkerült maradványokat kiértékelő építészettörténeti összefoglalás, az általa rendezett kótár anyaga feledésbe merült, dokumentációjának java elkallódott. Azonban ugyanakkor, amikor (és amit) Eger vesztett, azzal Buda középkori emlékei nyertek. Miután Csemegi 1934–1935-ben Eger-



8. kép. Regensburg, Szent Jakab-templom északi kapuja, az ún. Schottenportal (FASTENAU [1916] nyomán)

ből távozni kényszerült, bekapcsolódott a Székesfőváros Régészeti- és Ásatási Intézete által 1934 őszén az óbudai Kálvin utcában megkezdett ásatásokba, ahol a 11. századi alapítású óbudai Szent Péter-prépostság maradványait sejtette a korábbi kutatás.³⁴ Csemegi az ásatások nyomán újrarajzolta az Árpád-kori Óbuda topográfiáját, a korábban a Szent Péter-prépostság épületeként meghatározott Kálvin utcai maradványok királyi, királynéi várként való, ma is érvényes azonosításának kidolgozásához járult hozzá. Ugyanakkor Óbudán a Fő téri fragmentumokban a prépostság maradványait látta, az ott előkerült, vélhetően római kori vakrácsos töredék geometrikus díszítményén polemizálva kizárta annak „normann” eredetét, s a Képes Krónika görög mesterekre („magistri lapicide de Graecia ducti erant”)³⁵ vonatkozó, István király (1000–1038) korába vetített passzusával is támogatott, „bizáncias” stílusú épületre gondolt.³⁶ Óbuda mellett az 1930-as évek közepén kezdett foglalkozni a budai Nagyboldogasszony-templom középkori építéstörténetével, amely téma később doktori disszertációjá és épületmonográfiájává kerekedett.³⁷ Első írása e témában

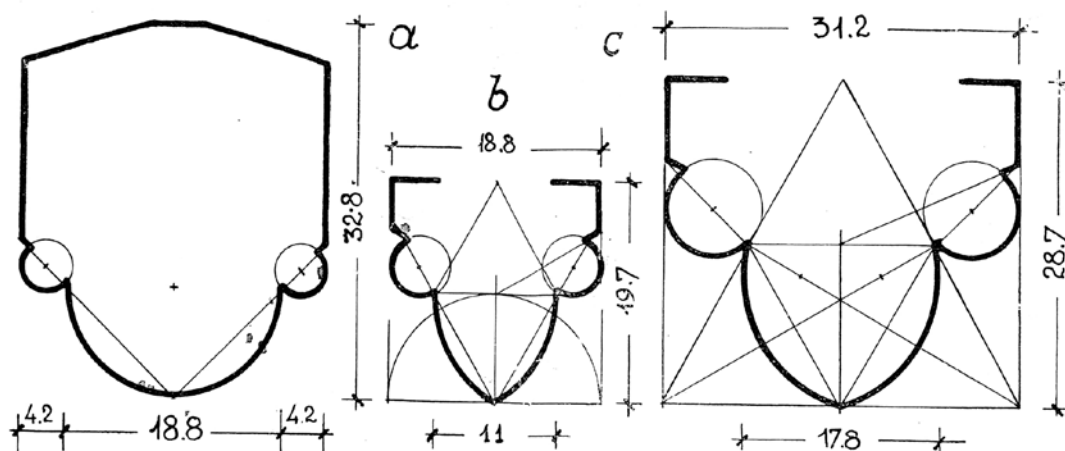
³⁴ CSEMEGI (1943); BOGYAY (1944c), 499–502.

³⁵ SRH I., 317.

³⁶ CSEMEGI (1939d), 75–87. E tézis Csemegi későbbi írásaiban – más 11. századi épületeinkkel kapcsolatban – egyre erősebben köszön majd vissza, s többek között egyetemi tanára, Csányi Károly egy kései s akkortájt különösen aktuális tematikájú (*Bizánci elemek az Árpád-kori magyar építészetben* című) írásában került bővebb kifejtésre: CSÁNYI (1951).

³⁷ CSEMEGI (1955).

a Schulek Frigyes által (1874–1896) helyreállított Nagyboldogasszony-templom délkeleti kapujának eredeti – akkoriban az Epreskertben és a Halászbástya Lapidáriumában fellelhető – maradványait elemezte.³⁸ A portálarchitektúra mintaképét a regensburgi Sankt Emmeram déli, kerengőből nyíló kapujában találta meg. A budai portál „mesterének” művészettörténeti helyét és jelentőségét



9. kép. Korai gótikus boltozati bordák az egri székesegyházból és a pilisszentkereszti ciszterci apátságból. Keresztmetszeti rajzok a szerkesztési séma jelölésével Csemegi Józseftől (CSEMEGI [1941] nyomán)

abban látta, hogy a 13. századi magyarországi késő román „portálépítéset” addigi eredményeit összegezve magáévá tette „a regensburgi portál alkotójának felismerését, miszerint a cisztercita gótika és az ugyancsak elvont szellemű normann építészeti-ornamentika azonos szellemiségében még eddig ki nem aknázott művészi lehetőségek rejlenek.”³⁹ Azaz társította az áttört normann pálcadíszes tagozatokat a kora gótikus formákkal. Mindezt a korszak hazai művészetének kontextusában az óbudai királyi palota, a pilisszentkereszti ciszterci apátság, a kalocsai székesegyház kora gótikus fragmentumainak, a pannonhalmi Porta speciosa, valamint Zsámbék, Ócsa, Bélapátfalva emlékműveinek bevonásával elemezte. Lényegében szemlét tartott a magyarországi kora gótika akkor ismert emlékeiről, és a 13. század első felének hazai építészetében egy meghatározó, ciszterciekkel is összefüggésbe hozott francia eredetű, „burgundi kora gót” stílusréteget mutatott ki⁴⁰ – s tette mindezt 1937-ben.

Elemzése alapvetően az archív képi forrásokra, a maradványok analizáló felmérésére és leírására s ezeken keresztül megmaradt töredékek (egymással és épülettel való) összefüggésének tanulmányozására épült. Az alaprajzi elrendezés és felépítmény mellett főként az építészeti tagolás, tagozatok (bordák, lábazatok) formai-típológiai összefüggései érdekelték, nemegyszer e tipizálható sorozatokon keresztül (bordaprofil, pillérforma) jutott el a „kormeghatározáshoz”, és nagyon gyakran stíluskapcsolatok feltételezéséhez is.⁴¹

Csemegi 1936-ban külön tanulmányt szentelt a középkori épületek tervezéstechnikai problémáinak, egy olyan kérdésnek, amely „a középkori mesterek arányosítási rendszereinek” szinte

³⁸ CSEMEGI (1937).

³⁹ CSEMEGI (1937), 368.

⁴⁰ CSEMEGI (1937), 359–368.

⁴¹ Például CSEMEGI (1941a).

kibogozhatatlanul bonyolult matematikai struktúráinak képében már Henszlmann óta kísértett a magyar építészettörténetben. Ezt többek között Csemegi mestere, Möller kezdte megcáfolni, kiegészíteni a nemzetközi kutatásban (Dehio) teret nyerő tétellel, amely szerint a középkori „proporciók” egyes építőiskolák (értsd rendi, azaz bencés, ciszterci) szerkezeti szabályai szerint alakultak, de egy épület felépítése alatt is megváltozhattak. Csemegi tétele szerint a négyzethálós kitűzés a régebbi, úgymond „románkorias”, valamint a bencés szerzetesrendi építkezések jellemzője, míg a háromszöges kitűzés- és szerkesztésmód a korai gótika, s főként a ciszterci építészet térnyerésével hódított. E tétel – Bogyay által mindvégig hivatkozott – igazolása Csemegi jáki felismerése lett, amelyben a termódosításra, műhely- és stílusváltásra az alaprajz szerkesztésmódjában kimutatott kétféle rétegből következtetett.⁴² Csemegi különös hangsúlyt fektetett a szerkesztési és tervezési kérdésekre, nemcsak az alaprajzok,⁴³ hanem az egész kisebb egységei, így például egy-egy borda, lábazatforma esetében is. Ezek szerkesztési alapelveit, arányrendszerét éppúgy próbálta felgöngyölíteni, mint az épületekét. Hitt abban, hogy bizonyos szerkesztési, kijelölési módszerek jellemzők voltak egy-egy korra, építőműhelyre, rajtuk – az alkotás, építkezés folyamatát meghatározó terv megismerésén, megértésén, rekonstruálásán keresztül – kimutathatók a váltásokkal, termódosításokkal összefüggő anomáliák. Ezzel a módszerrel Csemegi például az Egerben előkerülő kora gótikus – mai ismeretek szerint egységes korú – boltozati bordákat a keresztmetszetük (profiljuk) alapján datálta (9. kép). Mivel az egyiknél a középső tag félköríves, a másiknál csúcsíves keresztmetszetet mutat, bennük a régebbi négyzetes és az újabb háromszöges szerkesztési rendszer megnyilvánulásait látta.⁴⁴ A módszer buktatóira figyelmeztet végkövetkeztetése, hisz az összetartozó, egykorú faragványok kontextusukból kiragadva, időben is távol kerültek egymástól. Míg a vasos, félköríves taggal bővített borda Csemeginél a korábbi, 1200 körüli periódus képviselőjévé válik, a csúcsívtagos viszont a ciszterciek kora gótikus építkezéseinek (Pilisszentkereszt, Bélapátfalva) függvénye lehet. Ekképp, mivel az utóbbi a ciszterciekhez köthető, jóval Bélapátfalva alapítása (1232), de az sem lehetetlen, hogy a tatárjárás (1241) után keletkezhetett. Ezzel párhuzamosan meghatározók voltak Csemegi morfológiai kutatásai, az Árpád-kori építészet ornamentikát, motívumokat és ezek jelentéstartalmát vizsgáló tanulmányai. Bogyaynál a román kori épületornamentika egyes motívumai, a „díszítőelemek” és a formák „eredete” iránt tanúsított érdeklődés Jákról, Zalaszentmihályfáról szóló tanulmányai mellett az itt olvasható 1939-es levelekben, különösen a „jáki kör” olyan emlékei kapcsán érhető tetten, mint Őrszentpéter (10–13. kép.) Csemeginél az 1936-ban az „Antik díszítőelemek továbbélése román építészeti ornamentikánkban” című, ígéretes írással induló sorozatban⁴⁵ később, az 1950-es évek bezártságában – ez főleg az „Aracsi kő” és Tarnaszentmária vonatkozásában megfigyelhető – a motívumok eredetét vizsgáló szálak egyre távolabb vezettek, és egyre inkább a strygovskiánus „zeitlose Vergleichung” jegyében zajlottak.⁴⁶

Amikor Bogyay 1935-ben Zalaegerszegre költözött, az őt a barokk kutatására buzdító Hekler Antallal szemben az akkori zalaegerszegi plébános, a később Mindszenty néven ismertté vált Pehm József (1892–1975) tanácsára hallgatva, de leginkább saját érdeklődésétől hajtva a környék addig kevésbé felderített, jobb esetekben utoljára Rómer Flóris és Békefi Remig által regisztrált,⁴⁷ vagy még teljesen ismeretlen, felfedezésre váró középkori maradványai felé vette hétvégi – rend-

⁴² CSEMEGI (1939a), 1. kép; BOGYAY (1944a), 3–4. kép; *Bogyay-interjú*, 269–270.

⁴³ CSEMEGI (1936b); CSEMEGI (1939b), 110–114; CSEMEGI (1954), 13–56.

⁴⁴ CSEMEGI (1941a), 92–94. és 1. ábra.

⁴⁵ CSEMEGI (1936a), 373–379. A téma felvetés, az antik kontinuitás, antik elemek jelenlétének vizsgálata az Árpád-kori művészetben ekkoriban különösen nagy népszerűségnek örvendett, más megközelítésben is terítéken volt. Így HORVÁTH (1935); a kérdés egykorú megítéléséhez lásd még GEREVICH (1938), 7–19; NAGY (1942), 3–6.

⁴⁶ CSEMEGI (1949); CSEMEGI (1950); CSEMEGI (1958); CSEMEGI (1957).

⁴⁷ RÓMER (1876); BÉKEFI (1907); MIHÁLYI (1934).



10. kép. Óriszentpéter, r. k. templom, részlet a déli oldalról, Bogyay Tamás felvétele, 1930-as évek vége (UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay)



11. kép. Óriszentpéter, a templom déli kapujának lezárása, Bogyay Tamás felvétele, 1930-as évek vége (UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay)

szerint kerékpáros – kirándulásainak irányát (10–11., 14. kép).⁴⁸ Ismerős terepen mozgott, hisz e vidék szervesen összefüggött szűkebb pátriájával, Nagykanizsával és környékével, a gyermekkorában is bejárt zalai és vasi tájakkal, és az általa annyira szeretett Badacsonyi vidékével.⁴⁹ Ezen évek kutatásainak köszönhetjük Zalaszentmihályfáról (15–18. kép) és Nagykapornokról szóló (19–22. kép), helyszíni

vizsgálatok tapasztalatait összegző épületismertetőit, továbbá a Zala megyei timpanondomborművekről (Zalaháshágyról, Szentmihályfáról, Domonkosfáról) megkezdett tanulmányait. A történeti Zala és Vas vármegye számos Árpád-kori emléket érintő kutatásait az 1940-es években Budapestről is folytatta, írásai sorra jelentek meg a *Balatoni Szemle*, a *Dunántúli Szemle*, a *Technika* és a *Történetírás* hasábjain, többek között a szentgyörgyhegyi Szent Kereszt-kápolnáról, badacsonyi román kori emlékekről (24. kép), a kallódsdi kerek templomról (14. kép), a karmacsi plébániatemplomról. Mindezek mellett legfontosabb kutatásai Jákhöz és a Ják kőre rajzolható műhely egyes emlékeihez (Óriszentpéter) fűződtek.

1938-ban a *Történetírás* kiadásában jelent meg Bogyaynak a kapornaki (nagykapornaki) egykori bencés apátság 12. századi bazilikájáról szóló kis épületmonográfiája, amely helyszíni kutatásai-

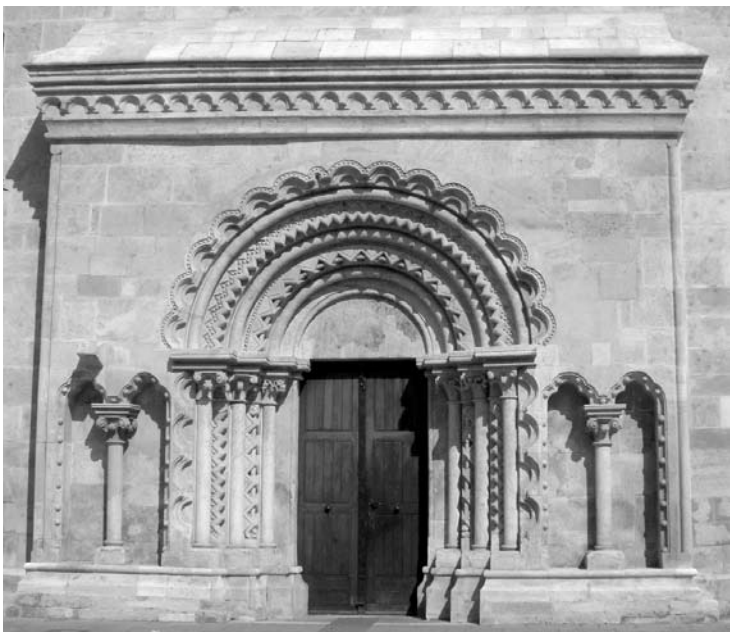
⁴⁸ Bogyay – *Lebensweg*, 5: „...Zalaegerszeg war eine kleine, ziemlich farblose Provinzstadt, sie hatte aber eine monumentale barocke Pfarrkirche, und einen durch seine Tatkraft bekannten und in der Komitatspolitik stark engagierten Stadtpfarrer, ein Bauernsohn aus Csehmindszent, der später als Kardinal Mindszenty Weltruhm erlangen sollte. Ich trat meinen Dienst als »Aktenwurm« am 1. August 1935 an. Bals kam von meinem Lehrer Anton Hekler ein Kartengruß mit dem lapidaren Text: »Die Monographie der Kirche von Zalaegerszeg will ich bald sehen.« Seine besten Schüler haben mit solchen Monographien habilitiert. Als der Stadtpfarrer bei meinen obligaten Antrittsbesuch hörte, daß ich Kunsthistoriker bin, zählte er mir sofort eine Reihe von Orte in der Umgebung, im urwüchsigen und schwer zugänglichen Göcsej, auf, wo kaum beachtete oder ganz unbekannte Denkmäler der Árpádenzeit zu finden waren. Ich entschied mich ohne Zögern für die letzteren...”

⁴⁹ Idős szülei – a képeslapok címzései szerint – ekkoriban már visszaköltöztek Nagykanizsáról a család régi fészékébe, Badacsonyra, ahol a Pauler-villában éltek. A műemléki kiadványok Badacsonyi(tomaj)ban az 1780 táján épült „Bogyay–Malatinszky kúriát” jegyzik. ENTZ–GERŐ (1958), 90–92. Vö. K. LÉNGYEL Zsolt és MENTÉNYI Klára írásaival 2012/3. számunkban.

nak eredményeit foglalta össze. A barokk templomépületbe foglalva 12. századi építészetünk egy, a kutatás számára addig ismeretlen, ám lényegében a tornyok felsőbb szintéig álló kváderfalazattal, ikerablakokkal bíró emlékét fedezte fel (20–23. kép). Kapornakra Giulio Turcónak a zalaegerszegi levéltárban látott felmérésén feltűnő alaprajz nyomán figyelt fel, amely két pillérsorral három hajóra osztott, keleti végén három apszissal zárt, nyugati toronypárral bíró templomot mutat.⁵⁰ Ezután végzett megfigyeléseket a ma is nehezen hozzáférhető padlásterben, a tornyokban s az északi mellékszentély egykori maradványának területén. Ez utóbbi helyen az épület megismerése céljából kisebb „ásatást” is folytatott, feltárva az északi mellékszentély félköríves alaprajzú apszisát (21–22. kép).⁵¹ Bogyay a 12. századi falszövegeten megfigyelt felületkezelésekből, kőfaragójelekből, habarcsokból és vakolatrétegekből, a barokk átalakítások és újrafelhasználás nyomaiból vont le építéstörténeti következtetéseket. A felmért falakon, kőfaragványokon és föld alatti maradványok értelmezése nyomán bontakozott ki az épület jelentősége. Ezen – archeológiai vizsgálódással kiegészült – megfigyeléseit fényképekkel is részletesen dokumentálta. A középkori és barokk(!) kőfaragójelek, kőfaragványok összegyűjtésén, az alaprajzi szerkesztés, kiosztás jellegzetességeinek regisztrálásán (e szempontok művészettörténeti értékelésében javarészt Csemege hatásának köszönhető) keresztül jutott el a Lébény és Ják képviselte alaprajzi típus 12. századi előzményeinek felismeréséhez. Kapornakban „Árpádkori bencés apátságaink tipikus példáját” azonosította, mely a „12. század máso-



12. kép. Tulln, a késő román karner kapujának részlete a jobb oldali fejezetzónával (Havasi Krisztina felvétele, 2011)



13. kép. Wiener-Neustadt, a dóm déli kapuja, az ún. Brauttor (Havasi Krisztina felvétele, 2010)

⁵⁰ BOGYAY (1938); *Bogyay-interjú*, 270.

⁵¹ BOGYAY (1938), 5 (4. oldalon közölt kép), *Bogyay-interjú*, 270. Akkoriban az épületek felszín feletti és alatti maradványainak kutatását – Kapornak szerencséjére – még nem határolták el (legfőképp nem szakmák mentén) olyan mereven egymástól, mint napjainkban.



14. kép. Kallósd, Árpád-kori körtemplom. Bogyay Tamás felvétele, 1930-as évek vége (UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay)

dik feléből való”, s az úgynevezett „dunántúli típus (Lébény, Ják)” fejlődéstörténetében látszik fontos láncszemnek.⁵² Ez a „Kapornak – Lébény – Ják fejlődési vonal, amelybe más emlékek is beleilleszthetők, a dél-németországi eredetű kéttornyos, háromhajós, (kereszthajó nélküli) bencés bazilikatípus alig változik, ugyanakkor a műhelygyakorlatban, technikában annál nagyobb fejlődésnek lehetünk a tanúi.”⁵³ A torony ikerablakainak fejezeti és lábazati formái kapcsán pedig megállapította, hogy „...az egyszerű saroklevél használata ugyancsak a XII. századra vall. A gömbszelvényes fejezet formája pedig további megállapításokra is vezet [...] amennyiben építményünket kizárja az olasz és francia építészet stílusjegyeit viselő alkotások közül, és a németországi szerzetesrendek askétikusan egyszerű építészetével való kapcsolatokra utal.”⁵⁴ Bogyay kapornaki tanulmányának igen gyors, egykorú reflexiója Gerevich Tibor monográfiájában olvasható.⁵⁵ Gerevich amellet, hogy Bogyaynak az épülettípus eredetére vonatkozó végkövetkeztetéseit vitatta, az ikerablakok részletformái esetében is másféle stíluseredetet feltételezett: „...a gömbszelvényes kockafejezetből tévesen következtettek német hatásra, ez legelőször Comóban jelentkezik, s onnan került úgy Németországba, mint a magyar román építészetbe. Közvetlen itáliai utat kell feltételezni, mert maga az alaprajz is olasz eredetű.”⁵⁶

Tanulmányosak Bogyay Szentmihályfát (Zalaszentmihályfa-Böde) érintő kutatásai, nem csak azért, mert rövid időn belül – 1937-ben és 1941-ben – két tanulmányt is szentelt a templomnak és kapujának (15–18. kép).⁵⁷ A második tanulmányához vezető gondolatok épp az alábbi, 1939-ben kelt levelekben érhetők tetten. Bogyay művészettörténeti értékelésébe ekkor épültek be új olvasmányélményeinek (Richard Hamann, Fritz Novotny) és 1939 nyarán tett észak-itáliai tanulmányútjának tapasztalatai.⁵⁸ Elemzése alapvetően a portál architektonikus tagolására, díszítőmotívumainak eredetére és az ívmező kompozíciójára, ikonográfiájára koncentrált. Fényképfelvételeinek tanúsága szerint Zalába való visszaköltözésétől fogva, 1935-től többször is felkereste a helyszínt. Az egyhajós, nyugati részén zömök, részben a homlokzat elé lépő toronnyal és karzattal bíró plébániatemplom nyugati kapuja, valamint az akkoriban – még másodlagos beépítésben – a torony falvastag-

⁵² Bogyay (1938), 3–4.

⁵³ BOGYAY (1938), 10.

⁵⁴ BOGYAY (1938), 9–10. A hirsai bencések építészetére céloz.

⁵⁵ GEREVICH (1938), 29–30. Míg például Dercsényi 1942-es írása megengedőbb a német (hirsai szerzetesi) orientáció tekintetében: DERCSENYI (1942), 13–14.

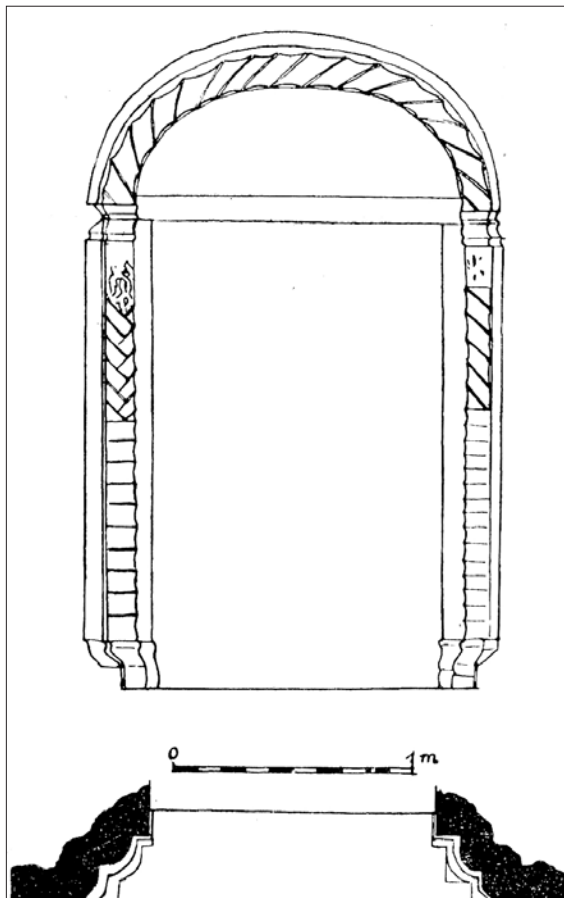
⁵⁶ A kockafejezethez és annak észak-itáliai, lombard eredetéhez lásd még GEREVICH (1938), 149.

⁵⁷ BOGYAY (1937); BOGYAY (1941).

⁵⁸ Lásd Függelék, 1. és 4. levél. Zalaszentmihályfa kapcsán Csemege ajánlotta figyelmébe Millstattot és Novotny könyvét – NOVOTNY (1930) –, valamint feltételezte a „dél-ausztriai” emlékek közvetítő szerepét.



15. kép. A zalaszentmihályi templom délnyugat felől, Bogyay Tamás felvétele, 1936 (UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay)



16. kép. A zalaszentmihályi kapu rajza Bogyay Tamástól (BOGYAY [1941] nyomán)

ságában kialakított kapualj belső, déli oldalán látható ívmeződombormű keltette fel érdeklődését. 1937-ben a kaput és a domborművet még két külön periódus emlékének tartotta. A kaput, valamint a templomot a 13. század közepére datálta. A timpanonról viszont azt feltételezte, hogy azoktól független, korábbi munka.⁵⁹

Ám nem sokkal később, 1939-ben a templomocskáról szóló korábbi közleményével ellentétben a kapu mellett befalazott, ívmezőként meghatározott dombormű és a portál összefüggése mellett foglalt állást. Művészettörténeti vonatkozásban a portál stílusa és a timpanon ikonográfiája foglalkoztatta. Egyrészt a timpanon ikonográfiai párhuzamát a Fritz Novotny (1903–1983) által közölt, karintiai St. Veit an der Glanban álló plébániatemplom nyugati kapujának ívmezejében (19. kép) fedezte fel,⁶⁰ másrészt a díszítmények morfológiai vizsgálatába fogott.⁶¹ A timpanont keretező hullámindadíszben (hurkolódó hullámindafonat, medalionokba visszahajló palmettákkal) a 12–13. században népszerű, „Páviától Esztergomig, Wormstól Gyulafehérvárig” igen elterjedt ornamens provinciális vetületét ismerte fel. A béllettagolás, a vékony, csavart kiképzésű oszlopok, s a „kapitellhelyettesítő fejezetzóna” kapcsán észak-itáliai emlékekre – Verona, Cremona – utalt, de megállapította azt is, hogy az egész annyira vidékies, vaskos, hogy többszörös közvetítést kell feltételezni. Ám „ezen elemek magyar földön való megjelenése mégis meglepő [...] mert emlékeink tanúsága szerint nálunk a germán

⁵⁹ BOGYAY (1937), 8.

⁶⁰ NOVOTNY (1930), 85–87. Ezen észrevételét már Csemegeihez írott levelében megfogalmazta: Függelék, 4. levél. Vö. 157. jegyzet.

⁶¹ BOGYAY (1941), 225–228.

vérrel és szellemmel átítatott Észak-Itália művészetének csak klasszikus formái váltak közkinccsé,⁶² nem kevésbé jellemző merész, antiklasszikus törekvései viszont sohasem tudtak gyökeret verni. [...] A közvetítők tehát aligha lehettek a magyar művészi központok, amelyekből egész más jellegű vidéki művészet indult ki (pl. Esztergom–Bény–Karcsa), hanem sokkal inkább az északolasz formakincs, amely az Alpokon át, helyi mesterek kezein keresztül szivárgott felfelé és szá-



17. kép. A zalszentmihályi kapu bal oldali bélletének részlete a „kapitellhelyettesítő fejezetzónával”, Bogyay Tamás felvétele, 1939 (UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay)



18. kép. A zalszentmihályi kapu timpanonja másodlagos befalazásban, Bogyay Tamás felvétele, 1939 (UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay)

mos eleme a 12. század végén és a 13. század elején meglepően hasonló provinciális átfogalmazásban jelent meg a délnémet művészetben is.” Ezen észak-itáliai stíuselemeket ötvöző emlékek közül a freisingi dóm nyugati kapujára (1200 körül), illetve a karintiai Millstatt am See kolostortemplomának nyugati kapujára (1170–1180 körüli datálással), távolabbról a bajor területen fekvő Münchmünster egykori (részben rajzról ismert) portáljára hivatkoztak, megállapítva, hogy a „szentmihályi kaput mindezekkel csak távoli közös alapelemek és a provinciális jelleg kapcsolják össze, tehát párhuzamos jelenségek leszármazási, vagy közvetlen rokonsági viszony nélkül”. A karintiai és délnémet emlékek viszont „korhatározóul” is szolgálnak a szentmihályi kapuhoz, ezek nyomán – a korábbi 13. század közepe utáni datálásával ellentétben – a 13. század elejére tette a templom és a portál kiépítését. Ebben a kontextusban a „timpanon ugyanerre [...] az időre [...] és még határozottabban nyugatra utal [...] a keretelés egyedül áll a magyar emléanyagban, viszont felbukkan Lombardiában a 12. század első felében és lépten-

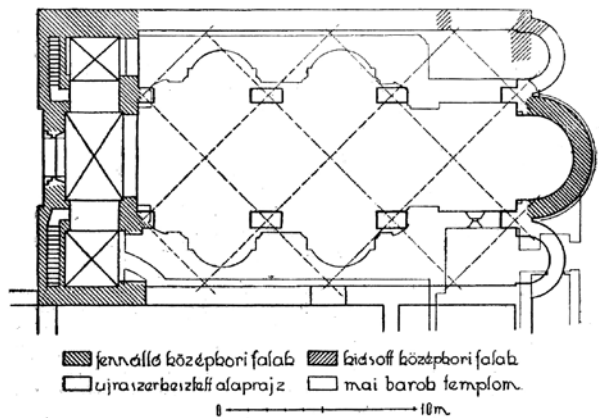
⁶² A korának művészet/történetírásában olyannyira firtatott (mi a magyar?), ma leginkább keserű áthallással bíró „Blut und Geist” fordulat mögött itt többek között a közvetlen „német” impulzusokat (különösen Bogyay Kapornak-tanulmánya kapcsán) tagadó Gerevich Tiborra reflektáló, „fricska” is felsejlik. Ugyanis a „magyar” romanika következetesen észak-itáliai, lombardiai, Como-vidéki forrásaira hivatkozó Gerevich sohasem utalt e korszak (az investitúraharc idejének) történelmi kereteire, s arra, hogy ezen analógiák Lombardia gyakorta vitatott hovatartozású, császári befolyás alatt álló területeiről valók. Bogyay elképzelésétől ez távol állt ugyan, de megemlítené a ló másik oldala: a német művészettörténet-írás egyes korszakaiban – s akkoriban különös aktualitással – felbukkanó birodalmi művészet koncepciója (Heiligdeutschrömeri), amelynek számára mindez a történelmi keret hivatkozási alapot nyújtott arra, hogy az észak-itáliai területek román kori művészetét a „német romanika” keretei között tárgyalja.



19. kép. St. Veit an der Glan (Karintia), plébániatemplom nyugati kapujának ívmezeje
(Havasi Krisztina felvétele, 2011)



20. kép. Az egykori nagykapornaki bencés kolostor együttese délnyugat felől,
Bogyay Tamás felvétele 1937–1938 táján
(UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay)



21. kép. A nagykapornaki bencés apátság román kori templomának Bogyay által rekonstruált alaprajza „négyzetes arányhálózával” és az északi mellékzentély 1937–1938 táján feltárt maradványaival
(BOGYAY [1938] nyomán)

nyomon megtaláljuk a 12. század végi és 13. század eleji délnémet emlékeken.” Párhuzamként Pavia (S. Pietro in Ciel d’Oro), Münchmünster, Gelnhausen, Biburg, Alpirsbach és Mainz emlékeit idézi, utalva arra, hogy a Szentmihályán megragadható stílusjelenség a vidéken másutt is (pl. Bucsúszentlászló) felbukkant.⁶³ A délnémet „szűrőn” át érkező antiklasszikus stíuselemeket köz-

⁶³ A Szentmihályával, Bucsúszentlászlóval hasonló stíluskörnyezetbe utalható délnyugat-magyarországi emlékek számát az azóta eltelt évtizedek feltárásai és műemlék-helyreállításai csak szaporították. Többek között VALTER (2004), 141. kép (Rábasömjén); 168. kép (Zalaszentgyörgy); Bucsúszentlászlóhoz és Zalaszentmihályához uo. 37, 42–44. kép.



22. kép. A kapornaki bencés apátsági templom egykori északi mellékszentélyének területén 1937–1938 táján végzett feltárás: az északi mellékapszis félköríves alapozása kelet felől (UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay)

vetítő észak-itáliai hatások útvonalát illetően nagyon ésszerű – s az újabb művészettörténeti szempontú kutatásokban érvényesülő – magyarázattal állt elő, amely szerint középkori építészeti emlékek egyes körei sokkal szorosabban összefüggenek földrajzi adottságok, közlekedési útvonalak révén, semhogy elválaszthatók lennének országhatárok mentén. Ez az útvonal Zalaszentmihályfa és a délnyugat-magyarországi emlékek esetében a Dráva és a Mura folyók vidéke volt, természetes (vízi) és közvetlen összeköttetéssel (középkori utak hálózata) a táj, karintiai, s áttételesen a délnémet és észak-itáliai vidékek felé. A Szentmihályfával közel egykorú emléken, a zalavári bencés apátság Keszthelyen őrzött 13. századi eleji figurális töredékein – a „szakállrángató” oszlopot indító „mukikon” – (27–28. kép.) szintén délnémet közvetítéssel érkező motivikus és stílári reminiscenciákat fedezett fel (Worms, Moosburg, Schottenportal), nagyjából Hamann könyvének képanyagától inspirálva (8., 29–30. kép).⁶⁴



23. kép. Nagykapornak, az egykori bencés apátsági templom déli tornyának egyik elfalazott román kori ikerablaka, Bogyay Tamás felvétele 1937–1938 táján (UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay)

⁶⁴ Lásd Függelék, 4. levél. Mellékesen megjegyzendő, hogy a „zalavári mukikkal” összefüggésben ekkoriban a zalavári „kapufélfa” hurkolódó-szalagfonatos motívumánál is a 12. század közepi észak-itáliai emlékek (Pavia, San Michele, északi kapu, szárkő) motívumainak átvételét és 12. század végi datálását vetette fel, igaz, ez a rendhagyó gondolat tudományos publikációiban később soha nem jelent meg.



24. kép. Badacsony, kerítésfal a Kisfaludy úton az 1930-as években. Az egykori Szent István-plébániatemplom késő román kapujának másodlagosan befalazott töredékeivel, Bogyay Tamás felvétele (UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay)



25. kép. János evangélista szimbólumával díszített szalagfonatos fehér márvány töredék Szombathelyen a Vasvármegyei Múzeum raktárában, Bogyay Tamás felvétele, 1939 körül (UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay)

A zalai vidék piciny középkori templomainak művészettörténeti felfedezése mellett Bogyay az Árpád-kori művészet, építészet „ingó” emlékeinek, a hányódó faragványtöredékeknek a nyomába indult. Számára ezek éppoly értékesek voltak, mint a fennálló épületek. Művészettörténeti forrásértékükkel tisztában volt, hisz gyakorta csupán ezek az apró morzsák, fragmentumok figyelmeztettek hajdani középkori

épületekre. Azok közé a művészettörténészek közé tartozott, akik a fragmentumok értékelésén keresztül a lehető legtöbbet tudták elmondani az elpusztult „egészről”. E töredékekre specializálódott, levéltári adatokkal, történeti forrásokkal és stíluskritikával kiegészülő műfaj első, példaértékű írásai szintén Bogyaynak köszönhetők (25–26. kép).⁶⁵ Többek között így fedezte fel másodlagos beépítésben a badacsonyi kapu töredékeit (24. kép), fényképezett pilisszentkereszti töredékeket Zircen, az apátság udvarán és Vácott.⁶⁶ Veszprémben a (Veszprém Vármegyei Múzeumban) a középkori székesegyházból és környékéről előkerült faragványokat, egyebek mellett a 11. századi palmettás párkánytöredéket és a Szent György-kápolna 13. századi fragmentumait, valamint az ún. Gizella-kápolnát, Csákváron és Tatán a vértesszentkereszti bencés apátság köveit fényképezte.⁶⁷ Pannonhalmán a Régiségértárban 13. századi darabokat, Keszthelyen szentgyörgyhegyi töredékeket, Zalavárról származó késő román oszlopfoot és figurális darabokat,⁶⁸ a Zombori Múzeumban bodrogonostorszegi töredékeket,⁶⁹ Székesfehérvárott az ásatási helyszínnel együtt az 1937-es

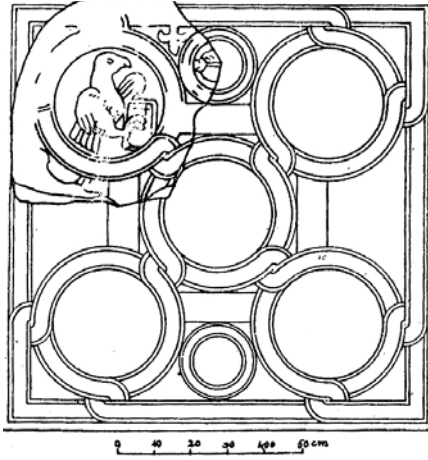
⁶⁵ Például BOGYAY (1941).

⁶⁶ Badacsonyhoz lásd BOGYAY (1944e), 509–510. Fényképfelvételek pilisi kövekről: UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay, Fotos, 17/65 és 17/80. Lásd még: Függelék 2. levél és 107. jegyzet.

⁶⁷ Veszprémhez lásd UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay, Fotos, 17/68. vö. BOGYAY (1942a), 9–10; lásd még SIMON Anna írását e folyóirat-számunkban. Vértesszentkereszthez lásd UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay, Fotos, 17/9. és 17/58.

⁶⁸ UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay, Fotos, 17/16. és 17/30; vö. Függelék, 4. levél.

⁶⁹ A bodrogonostorszegi kövekről részletesen lásd 3. jegyzet.



26. kép. A „zalavári oltárlap”
rekonstrukció rajza Bogay Tamástól
(BOGYAY [1941b] nyomán)

feltárások során előkerült 12. századi pillérlábazatokat fényképezett.⁷⁰ Azonban Bogay kőtári búvárkódásainak elsődleges terepe és visszatérő helyszíne az 1930-as évek végétől a Vasvármegyei Múzeum raktára volt. 1939 nyarán Csemeginek írott leveleiben ragadható meg Szombathelyre tett útja és első raktári felfedezései, aminek nyomán az őt egész életén át foglalkoztató két legfontosabb emlékhöz vezető szálakat kezdte felgöngyölíteni apró, addig azonosítatlan, ismeretlen faragványtöredékeken keresztül. Az egyik szál a Szent István-kori Zalavárra (25–26. kép),⁷¹ a másik a magyarországi romanika emblematikus alkotásához, a jáki apátsági templomhoz vezetett (1–2. kép).⁷²



27. kép. Vízköpő figura töredéke a zalavári bencés apátságból,
a keszthelyi Balatoni Múzeumban
(MTA BTK MI, Fényképtár, neg.
ltsz. 35203., Makky György felvétele)

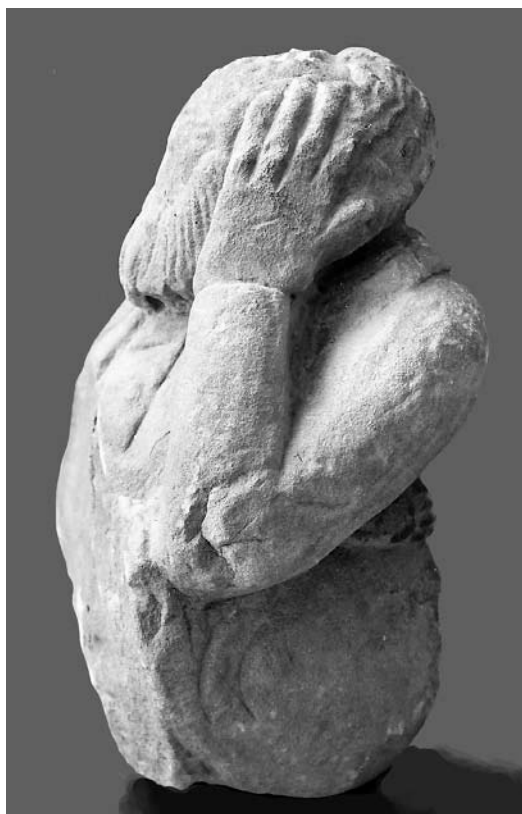
⁷⁰ E felvételek egy része későbbi hivatali munkáját kísérő utazásokkal is összefügghetett, mint az például a Zombori Múzeum vagy Székesfehérvár esetében valószínűsíthető. UIM Bibl., SoSa, NI. Bogay, Materialsammlung, Fotos, 17/53. és 17/78. Zomborhoz (Bodrogmonostorszeghez) vö. 3. jegyzet.

⁷¹ BOGYAY (1941b); BOGYAY (1942a), 10. Zalavár kutatásában a családi előzmények sem elhanyagolhatók. Bár még kérdéses, hogy amikor Bogay a szombathelyi kőtárban általa azonosított zalavári márvány oltártöredék kapcsán behatóbban kezdett foglalkozni a zalavári faragványokkal, ismert volt-e előtte a 19. század derekán működő felmenője, Bogay József (1806–1872) alszolgabíró zalavári emlékek körüli ténykedése és hajdani, zalavári tárgyakat tartalmazó gyűjteménye. A zalai útján Rómer Flórist is középkori emlékek felé kalauzoló szolgabíró (vö. KÖH Tudományos Irattár, Rómer Jegyzőkönyvek, XLII, 14.) ugyan is figyelemmel kísérte a zalavári romok bontását. A maradványok megmentése érdekében 1841 novemberében hosszú levélben számolt be József nádornak, melyben a zalavári leletekről és a márványfaragványokról, többek között a „küszöb-kőről” is kimerítő leírást nyújtott. Bogay József jelentését közzétette PROHÁSZKA (2005), 103–115. Bogay József később, az 1860-as években is több zalavári eredetű tárgyat őrzött kis gyűjteményében, amelyet Henszlmann Imre is felkeresett. Lásd HENSZLMANN (1864), 122. Bogay József alszolgabíróhoz, a Bogay-rokonsághoz és a 19. századi családfához lásd KEMPELEN (1911), 298–303; NAGY (1857), 154.

⁷² A jáki nyugati kapu eredeti timpanonjának azonosításához a Vasvármegyei múzeum raktárában: M. K.: Megtalálták a jáki templom eredeti timpanonját, *Nemzeti Újság*, 23(1941), július 27., 170. sz., 9, valamint BOGYAY (1943a), 62–63. és 1. kép.

Csemegi 1939-ben publikálta a *Vasi Szemlében* Ják építéstörténetéről írott tanulmányát,⁷³ Bogyay ugyanebben az évben fedezte fel a szombathelyi raktárban a jáki főszentély középső ablakának oroszlánját, a nyugati kapu egykor a Maestas Dominin ábrázoló ívmeződomborművének töredékeit, valamint további fejezet-, párkány- és tagozattöredékeket a templom architektúrájából. Ezt követte Bogyay tollából az 1943–1944-ben több részletben, majd szerény, vezetőnek álcázott formában is megjelent Ják-monográfia.⁷⁴

Csemegi írása két kérdést vetett fel és járt körül. Az első a templom „építési korszakaira” vonatkozik. A másik lényegében Gerevich Tibor egy évvel korábbi megállapításának – miszerint a „jáki templom stílusa belső fejlődés kiérett eredménye [...] a magyar román építészet két és félszázados történetének logikus következménye”⁷⁵ – revideálását tűzte ki célul, vagyis azt, hogy a jáki templom „mennyiben tekinthető belső művészi fejlődés eredményének?”. Ehhez az épület „műszaki” és „formatörténeti” vonatkozásait vette sorra. A templom alaprajzát vizsgálva az északi fal tagolása, a kiosztás váltásai nyomán (maig érvényes felismerésre jutva) tervmódosítást mutatott ki, amelyet az alaprajz szerkesztésmódjában bekövetkező változásokkal is igazolva látott. Így rekonstruálta az első tervezett és a második, megvalósult jáki alaprajzot.⁷⁶ A főapszis kétfőző faltagolásában a comói San Abondio-apátságára, a koronázópárkány ornamentikája esetében pedig „német” kapcsolatokra (Worms, Bamberg: Georgenchor) utalt. A francia eredetű „gyémántmetszést közrefogó kettős fogor” motívuma kapcsán ismételt „pozitív kapcsolatot” talált a magyarországi román építészet és Bamberg között. E kapcsolatban fontos szerep jutott az egri székesegyházból való néhány gyémántmetszéses és sakkta-bladíszes töredéknek, pontosabban e töredékekből Csemegi által összeállított párkányrészletnek, amely e formájában szépen rímelt a Georgenchor övpárkányának Richard Hamann műveiben is közreadott, vonatkozó részletére.⁷⁷ Ez az egri párkány mind Csemegi, mind Bogyay számára fontos hivatkozási alappá – láncszemmé – vált a Bamberg és Ják közötti és általában a 13. századi magyarországi romanika (Eger, Gyulafehérvár) bambergi kapcsolatainak igazolásában.⁷⁸ Ebben Hekler Antal nyomdokain haladtak a bambergi kapcsolatokat következetesen tagadó Gerevich Tiborral szemben, aki szerint Ják és Bamberg „művészi értelemben két külön race-hoz” tartozik.⁷⁹ Csemegi a jáki szentély formakincsét két csoportra



28. kép. Szobortöredék a zalavári bencés apátságból, a keszhelyi Balatoni Múzeumban (MTA BTK MI, Fényképtár, neg. ltsz. 35199, Makky György felvétele)

⁷³ CSEMEGI (1939a).

⁷⁴ BOGYAY (1944a).

⁷⁵ GEREVICH (1938), 115.

⁷⁶ CSEMEGI (1939a), 12–15.

⁷⁷ HAMANN (1923b) 75, Abb. 142; HAMANN (1924), Abb. 16. A bambergi Georgenchor 1230 körüli datálással.

⁷⁸ CSEMEGI (1936a), 377–379; CSEMEGI (1939a); 16, 22, 7. ábra; BOGYAY (1944a), 22–24, 10. kép; Bogyay-interjú, 269; BOGYAY (1993), 16.

⁷⁹ HEKLER (1937), 19–20; GEREVICH (1938), 188–189.



29. kép. Worms, székesegyház. Falpillér-indítás a keleti szentélyben (HAMANN [1923] nyomán)

osztotta, az egyikbe sorolta azokat, amelyek magyarországi román emlékeken korábban már előfordultak (Gyulafehérvár), tehát „a hazai belső fejlődésből” vezethetők le, a másikba azokat, amelyek Jákon tűntek fel elsőként. Ezek közvetítésében délnémet területek szerepét vallotta: „...a motívumok [...] Délnémetországnak ezidőtájt egyik legjelentősebb stílusalkotó tényezőjére, az úgynevezett wormszi építő iskolára, illetve annak legérettebb alkotására, a bambergi dóm XIII. századi építkezéseire hívják fel a [kutató] figyelmét.”⁸⁰ A jáki kőfaragójegyek vizsgálatából, a Jákon dolgozó mesterek és a műhely összetételéből ugyanarra az eredményre jutott, mint a motívumok eredetét illetően. E tételével komoly hatást gyakorolt Bogyayra, aki szintén a kőfaragójeleken keresztül látta igazolhatónak a mesterek vándorlását, és Jákkal kapcsolatban mindvégig hangsúlyozta a kőfaragójelek összegyűjtésének, rendszerezésének szükségességét. Tanúságos, hogy miként csapódott le kettejük Ják-tanulmányában Richard Hamann egyidejűleg olvasott könyvének hatása. Csemegi kronológiája hamanni áthallást hordoz: a jáki építkezések időrendje összecseng a „wormsi, bambergi normann” műhely kelet felé tartó vándorlásáról

szótt elképzelésekkel. Azaz Csemegi olvasatában a jáki templom első tervének módosítására a tatárjárás, 1241–1242 után kerülhetett sor, és ez az esemény okozhatta az építkezés elakadását is. Viszont a tatárjárást követően IV. Béla király (1235–1270) idején nagy számban keresték fel munka reményében külföldi mesterek Magyarországot; ebben a hullámban érkezhettek a jáki második terv műhelyének tagjai, akik az 1250-es években az „országhelyreállító munka” fogytával Alsó-Ausztria felé vették volna az irányt.

Bogyay megközelítésében az építéstörténet, az építésmenet periodizációja az építési mód, valamint a részletformák elemzése nyomán körvonalazódott. Így az épület alaprajzának (lásd tervezés-, építéstechnikai kérdések), terének, tömegének alakítására, belső és külső tagolásának, az ezekben megfigyelhető jelenségeknek (tehát a fennálló épületmaradványoknak mint elsődleges forrásnak) a vizsgálatára, valamint a tagozatokat, fejezetornamentikát, épületplasztikát érintő stíluskritikai megfigyelésekre alapoz.⁸¹ Bogyay Ják első építési korszakának első szakaszát az első mestercsoporttal jellemezte. Ez a csoport volt az, amely a templomépítkezést 1220 táján megkezdte. E csoport a 12–13. század fordulójának formáit őrző „hazai” (=magyar) mesterek vezetése alatt állott,

⁸⁰ CSEMEGI (1939a), 19–20. „A wormszi iskola volt ugyanis az a kohó, amely [...] észak-olasz és közép-francia elemeket, továbbá normand motívumokat és az új, Maulbronn által közvetített gót stílus friss eredményeit sajátos ötvöztetéssel olvasztotta egybe, és hozott létre oly meglepő alkotásokat, mint például a wormszi dóm nyugati, vagy a bambergi keleti szentélye.”

⁸¹ „A jáki műhely – általában, mint a késő román építőcsoportok legtöbbje, ad hoc jellegű egyesülés volt [...], amelynek összetétele az építkezés ideje alatt is változott. Erre a változó összetételre csak a templom építési módjából, részletformáiból, és az egyes kőfaragójelekből lehet következtetni.” BOGYAY (1944a), 91.

s áttételesen hathatott körükben – elsősorban a felépítésbeli arányokból, faltagolásból, valamint a stílusjegyek nyomán – a 12. század első felének délnyugat-francia építészete.⁸² A templom második építési szakaszának kezdetét a műhely összetételének megváltozásában, a régiekkel együtt dolgozó, de túlsúlyba kerülő s a vezetést is átvő új mesterek feltűnésében látta. Az „újak” (az új műhely összetételének) eredetét a templomon feltűnő motívumok, stílusjegyek forrása nyomán pedig három „művészeti körben” találta meg.⁸³ Egyrészt az épületornamentikában, valamint a főapszis és a tornyok felépítésében „felsőrajnai későromán keverékstílus és a burgundi eredetű koragótika” hatására mutatott rá. Bogyay szerint ezeket a (wormsi, gelnhauseni építkezésekkel is jellemezhető) hatásokat legfőképp a bambergi első műhelyből származó mesterek közvetíthették Ják felé. Másrészt a boltozással, a főhajó pillérrendszerével kapcsolatban a „cisztercita ízü gótika technikáját alkalmazó mesterek” nyilvánultak meg. Hasonló törekvések Esztergomban, Pannonhalmán már valamivel korábban kimutathatók. Harmadrészt a gazdag normann dísz nyomán nyugatról érkezett kőfaragókat feltételezett.⁸⁴ A ma-



30. kép. Moosburg, részlet a nyugati portál bal oldali fejezetzónájáról
(KARLINGER [1924] nyomán)

⁸² BOGYAY (1944a), 91–92. „...a kőfaragómesterségnek szinte öntudatlanul reprodukált alapismereteihez tartozó formulák a kormeghatározás szempontjából is igen fontos lábazatok, párkányok, oszlopfőtípusok stb. határozottan a későromán lombard-délnémet építészet és a burgundi eredetű cisztercita ízü kora gótika formakincséből valók.” Mindezek szerint nem vezethetők le az esztergomi régebbi, valamint a vértesszentkereszti bencés apátság egyes fejezeteiben tükröződő műhely alkotásaiból; a lébényi és a jáki első vezetőmester más módon került kapcsolatba e hatásokkal, mintaképekkel. E kérdésre a választ a 12. század végének–13. század elejének keresztes hadjárataiban kereste.

⁸³ BOGYAY (1944a), 92–93.

⁸⁴ „A motívumokat közvetítő munkaerőket tehát a felsőrajnai-bambergi és a hazai későromán művészet adta. A Bamberg, Gelnhausen felől jött idegen mesterek Ják előtt, úgy látszik, már huzamosabb ideig és több helyen (Egerben és vidékén?) együtt dolgozhattak a hazaiakkal, és így jöhetett létre a felsőrajnai-bambergi díszítő stílusnak az a sajátos jáki változata, amely ép a hazai hagyomány hatása alatt franciásabb, mint pl. a bambergi vagy a wormsi, habár időben későbbi, és térben is jóval távolabb esik a francia területtől!” BOGYAY (1944a), 93.



31. kép. Millstatt am See, a nyugati kapu jobb oldali bélélete
(Havasi Krisztina felvétele, 2010)

gyarországi romanikában a bambergi hatások tekintetében Ják nem az első és egyetlen, hanem egyik utolsó és legszebb „kivirágzás”, ugyanakkor a jáki normann formakincs gazdagságát és tisztaságát hazai előzményekből – szemben Gerevich Tiborral – nem látta megmagyarázhatónak. Bogtay viszont az épületen tett megfigyelései nyomán gyökeresen újragondolta az építésmenetet és a kronológiát, egyúttal Richard Hamann nyugatról keletre vándorló normann műhely(eke)t feltételező, s ebben a magyarországi emlékeket a „sor végére” és későre, a 13. század második felére

helyező tételét bírálta.⁸⁵ A templom építéstörténetét három szakaszra osztotta, az építkezés kezdetét 1230 körülre helyezte, és a tatárjárás nála – Csemegivel ellentét-en – nem jelentett éles cezúrát. Kronológiájának – egyúttal Ják befejezésének – támpontjait (*terminus ante quem*jeit) a kései 1256-os felszentelési adat mellett a Ják hatásáról tanúskodó alsóausztriai emlékek dátumai jelentették, amelyek közül a legkorábbiak (Tulln) 1252, illetve az akkori elképzelések szerint 1258 után (Bécs, Riesentor) keletkeztek.⁸⁶ További kronológiai támpontokat Bogyay számára olyan magyarországi, normann pálcátagos díszükkel és fejezetornamentikájukkal „a jáki műhely hatását eláruló”, szintén az 1250-es évekre helyezett emlékek jelentettek, mint a Csemeiginél és Gerevich Tibornál is szereplő Selmezbánya melletti illési kapu (s az ahhoz kapcsolt 1254-es dátum), valamint a budavári Nagyboldogasszony-templom Csemeigi által 1255–1269 közé helyezett, ún. délkeleti kapuja.⁸⁷

Csemeigi és Bogyay munkássága kezdetén, az 1930-as években komolyan hatott egymásra. Érdeklődési körük is azonos volt, nemcsak egyazon korszak művészetével, építéstörténetével foglalkoztak, hanem olyan közös témák is összefűzték őket, mint Ják. Kétségtelen az is, hogy a helyszíni, épületkutatási módszerek tekintetében (a felmérés szerepe, szerkesztési kérdések, a kőfaragójelek és az épület felszín alatti maradványainak vizsgálata, régészeti kutatások szerepe) kezdetben inkább Csemeigi lehetett az adó fél. Az alaposan dokumentáló, jó szemű Csemeigi azonban főként formai-tipológiai alapon, amúgy gyakran kiváló érzékkel megfogalmazódó „kormeghatározásaival” szemben viszont Bogyay volt az, akinél mindez a történeti forrás- és stíluskritikával párosuló művészettörténet részévé vált. Az építész képzettségű építéstörténész és a terepen biztosan mozgó művészettörténész hasonló módszerekkel kitaposott, egyszerre induló s kezdetben egymást is érintő útjai később (talán ezért is) más-más irányba, Bogyaynál a történelem hozta kényszerből európai rálátásra és tágabb művészettörténeti összefüggések kereséséhez, Csemeiginél viszont esetenként már-már zsákutcába vezettek. A „Hekler-örökség” mindkettőjük esetében meghatározta a Gerevich Tiborhoz és a Gerevich iskolájából kikerült tanítványokhoz való szakmai viszonyt, valamint helyüket a II. világháború utáni időszak magyar művészettörténetírásában. Az Árpád-kori művészettel és építészettel való behatóbb foglalkozás Gerevich 1938-as romanika-monográfiájának árnyékában kisebbfajta következményekkel látszott jární, ami – itt csak nagyon felületesen érintett – eredményeik, téziseik, építéstörténeti módszereik utóéletében követhető leginkább nyomon. Ezek egy része csak fáziskéséssel, részben az 1960-as évektől, különösen az új művészettörténész generáció feltűnésével lett ismét figyelemre, vagy érdemi kritikára méltatott része az Árpád-korral foglalkozó művészettörténeti kutatásnak, más részük viszont szinte teljesen elfelejtődött. Viszont ami talán ennél is lényegesebb, a középkori épületek tudományos megközelítésére, helyszíni kutatására vonatkozó módszertani fejlemények bevezetése a művészettörténetbe: a történeti forrásokra, helyszíni megfigyelésekre, archeológiai kutatásokra, fényképes és rajzi dokumentációkra, felmérésekre, kallódó fragmentumok empirikus vizsgálatára egyaránt alapozó építéstörténet és épületmonográfia szintén az a műfaj, amelyet kettejüknek köszönhetünk.

⁸⁵ Lásd Függelék, 4. levél; *Bogyay-interjú*, 269–270.

⁸⁶ Vö. többek között DONIN (1916); 197–200; WENZEL (1928), 411–418. Hozzáteve, hogy 1940 táján R. K. Donin is megváltoztatta a Riesentor datálásáról és stílustörténeti helyéről vallott korábbi elképzelését (mindezek taglalása itt messzire vezetne), a Szent István-templomot (Stephanskirche) pusztító 1258-as tűzvész utáni éveknel valamivel korábbra, az 1230–1240-es évekre helyezve azt. Vö. DONIN (1944); GINHART (1944), vagy GINHART–DONIN (1941), 8.

⁸⁷ BOGYAY (1944a), 94; CSEMEGI (1937); CSEMEGI (1939a) 32–33; GEREVICH (1938), 99, 153.

Függelék: Bogay Tamás és Csemegi József levélváltása 1939-ből

1. Csemegi 1939. június 1-én kelt levele Bogayhoz⁸⁸

Kedves Legénysorban utolsókat rugdalózdó barátom: Tomás!

Egy füst alatt köszönöm meg Néked a szép német fényképeket, melyekről – úgy emlékszem – tiszteséggel még nem is emlékeztem meg.⁸⁹ De hát... tudod, néha az embernek kis mázlija is akad. Így például hogy Krétába nem jutottunk le a Kyriék földjéről, hát fennmaradt valamicske guba. Nos, ezen a gubán az egész pereputty egy hétre a Felvidékre ruccant. Mit szólsz hozzá! Vótam tehát: Komáromban, Érsekújvárt, Léván, Ipolyságon, (Balassagyarmaton) Losoncon, Rimaszombaton, Rozsnyón, Krasznahorkán, Aggteleken a barlangokban, Kassán, Ungváron és Munkácson. Hazafelé menet pedig meg Sárospatak, Miskolc és Eger volt állomásunk.⁹⁰

Nos, most már megérted, hogy emlékezőtehetségem úgy igénybe van véve, mint még soha. Ha a farkam magától nem állna fel, bizony nem tudnám, hogy fiú vagyok-e avagy lányka. No de a tárgyra. A st. Pölten megérkezett, de irtó gyűrötten öregem.⁹¹ Sírtam, amikor megláttam. Most prése-

⁸⁸ UIM Bibl., SoSa, NI. Bogay, Briefbeilagen. Halvány, nehezen olvasható gépirat, egy lap, két oldal. K. Lengyel Zolt szóbeli közlése szerint ez a levél Csemegi budavári Nagyboldogasszony-templomról írott monográfiájának – CSEMEGI (1955) – Bogay müncheni könyvtárban őrzött példányában volt. Az alább olvasható további levelek Bogay által rendezve, egybegyűjtve maradtak ránk. Az 1939-ben kelt, illetve erre az évre keltezhető, Csemegivel váltott levelek kronológiája kissé bizonytalan. Néhány esetben (lásd 3–4. levél) a pontos dátum hiányzik, viszont a tartalmi utalások nyomán sorrendjük – igaz, nem teljesen megnyugtatóan – rekonstruálható. E korai levélváltás nem teljes. Például Csemegi válaszai közül több is hiányzik, tőle csak egy levél ismeretes, míg Bogaytól három. Emellett a levélváltás előzményeire is homály borul. Mindenesetre úgy tűnik, hogy a levelezés Bogaynak a Zala vármegyei tanfelügyelőségen eltöltött éveit (1935–1939) alatt bontakozhatott ki, s budapesti kinevezése után értelemszerűen megszakadt. A szövegeket teljes egészükben s az eredeti helyesírásnak megfelelően közöljük, a hiányokat vagy a kiolvashatatlan részeket szögletes zárójel jelzi. A kerek zárójelek az eredeti szöveg részét képezik. A szögletes zárójelbe foglalt képszámok viszont betoldások, a levelekhez utalható, rendszerint korabeli s a hagyatékban is fellelhető fényképekre, illetve a témához kapcsolódó emlékek itt közölt képeire utalnak. Ezek mellett a levelek értelmezését jegyzetek segítik.

⁸⁹ Bogay 1938–1939-ben vett részt a Hekler Antal és Friedrich Gerke közös szervezésében megvalósult dél-németországi és ausztriai tanulmányutakon, valamint 1939 tavaszán maga is járt Ausztriában, Regensburgban. Ezen utak valamelyikének alkalmával készített fényképeiről lehet szó. Gerke ekkoriban (1935 óta) a berlini egyetem teológiai karán a művészettörténeti és keresztényrégészeti tanszék (Institut für Kunstgeschichte und Christliche Archäologie) vezetője és professzora volt. Hekler halála után, 1941–1942 folyamán vendégprofesszorként a budapesti egyetemen is tanított. Gerke budapesti „seminarium doctorum”-át Csemegi és Bogay is látogatta. Ehhez lásd itt 3. levél, valamint *Bogay – Lebensweg*, 5; *Bogay-életrajz*, 3.

⁹⁰ A kirándulás lényegében az első bécsi döntéssel (1938. november 2.) visszacsatolt felvidéki és kárpátaljai területek fontosabb városait érintette. Kassához és más felvidéki emlékekhez (egyebek mellett Garamszentbenedek, Beckó, Csütörtökhely stb.), valamint különösen Egerhez Csemegi saját kutatási témái révén is kötődött.

⁹¹ Az Alsó-Ausztriában fekvő Sankt Pölten késő román templomáról (eredetileg Ágoston-rendi templom, 1785 óta dóm) van szó, amelynek a korszak osztrák kutatásában – elsősorban Richard Kurt Donin nyomán – az „alsó-ausztria iskola” és a „jáki kör” összefüggéseinek vizsgálatában, és nem utolsósorban kronológiai viszonyainak felállításában kiemelt szerep jutott. A Sankt Pölten-i dóm vonatkozásában itt DONIN egyik alapvető tanulmánya jöhet számításba: DONIN (1932) (a tanulmány ki-vonatolt, átdolgozott változatának újraközlése: Donin: Normannisches am mittelalterlichen Bau des Doms zu Sankt Pölten, in DONIN [1952], 38–47. A dómról újabb összefoglalás, vonatkozó irodalommal: GBKÖ I. (1998), Nr. 63, 291–293 [Mario SCHWARZ]). Több szempontból is valószínű, hogy a levélben Donin 1932-es tanulmányáról esik szó. Egyrészt Bogay a kérdéskörnek szentelt egyik későbbi tanulmányában – BOGAY (1953), 298, 6. jegyzet – ezt hivatkozza, másrészt Bogay különlenyomatai között (MTA BTK MI, Bogay-hagyaték) megtalálható az említett, 1932-es tanulmány egy eredeti példánya. A ceruzás szél-

lem, hogy kiugorja magát. Hamann⁹² viszont fut: László Gyuszi visszahozta már,⁹³ használd egészséggel. Remélem, hogy rövidesen Pesten látlak, hozd magaddal Öregem, nehogy ezt a két bibliát is utolérje a búbánat a postán. Sajnos a Karlinger⁹⁴ azonban nincsen meg nekem, az a példány, amelyet láttál nálam, az a középkori ép. tanszéké vala.⁹⁵

Ami Szentmihályfát illeti, új felfedezésed (oszlopdísz) méltán gondolkoztatja meg kobakod [15–18. kép].⁹⁶ Valamikor ugye olyasféle véleményen voltam, hogy Ják közrejátszott (röviden közrejátszott) e templumnál. Utóbbi beszélgetésünkkor azt hiszem már említettem, újabb általános teoriámat: a déli, középvonali (Duna mentén) és az északi utvonalat, mely a román építészeti formakincs háromfajta színezetét magyarázza nálunk. Ez a kapu és templom a délbe tartozhatott és így Délausztia kell, hogy irányadó legyen. Tanulmányozd jól át a Novotnyit⁹⁷ és Millstattot.⁹⁸ Érzésem szerint nagy differencia nem lesz és semmiesetre sem lehet a XIII. század közepe előtről szó, mint ahogy itt néhány kocarégész gondolja.

Most pedig a többi fényképekről: Landshut egyenesen meglep engem, sőt régebbi sejtésemet várakozáson felül bizonyítja. Tomáska: a kassai iskolát illetően most már biztos nyomon vagyok, hála

jegyzetekkel és aláhúzásokkal tarkított, megviselt, szó szerint rongyosra olvasott mű belső címlapján „Bogyay Tamás 939. IV. 7.” bejegyzés látható, ami arra vall, hogy Bogyay 1939 tavaszán járhatott a helyszínen, illetve hogy Csemegi tőle kérte kölcsön a művet.

⁹² Richard Hamann nagy hatását, sokat citált és vitatott, kétkötetes művéről van szó – HAMANN (1923a); HAMANN (1923b) –, amely évtizedekre meghatározta a németországi és közép-európai késő romanika kutatási kérdéseit, különös tekintettel a stílus-kapcsolatokra, kapcsolatrendszerekre és kronológiai összefüggésekre.

⁹³ László Gyula (1910–1998) régész, képzőművész. A Képzőművészeti Főiskola mellett a Pázmány Péter Tudományegyetemen ókeresztény régészetet, a magyar föld régészetét és néprajzot hallgatott többek között Gerevich Tibornál, Alföldi Andrásnál, Györffy Istvánnál. *Adatok az avar kori műipar ó-keresztény kapcsolataihoz* című doktori értekezését 1935-ben a Művészettörténeti és Keresztényrégészeti Intézetben védte meg. 1937-től a Magyar Nemzeti Múzeumban dolgozott múzeumi segédőrként; avar és honfoglalás kori emlékeanyaggal, népvándorlás kori művészettel foglalkozott. A fenti levél kelte után nem sokkal jelent meg írása egy román kori regensburgi vállkőről: László (1939), valamint ugyanerről nem sokkal később: László (1940). Hamann szóban forgó könyvét László – hivatkozásai alapján – vélhetően ezekhez használhatta, kérte kölcsön Csemegitől. László Gyula pályájához, munkásságához lásd MMA (2002), 549–550 (Révész László); kül. az 1930-as évek végéhez: BALASSA (2001), 36–46; valamint FODOR (2001), 150–162.

⁹⁴ Hans Karlinger (1882–1944) müncheni származású művészettörténész Altbayern és Salzburg román kori plasztikájáról írott alapvető könyvét említik itt: KARLINGER (1924).

⁹⁵ A Királyi József Nádor Múzeum Középkori Építészettörténeti Tanszékéről van szó, amelynek egyik meghatározó tanára ekkoriban Csányi Károly (1873–1956) volt. Csányi az egyetemen 1932-től középkori művészettörténetet tanított, emellett tanítványaival az 1930-as évek folyamán számos magyarországi középkori műemléket mért fel. Az ezekről szóló írások a *Technika* című folyóirat hasábjain jelentek meg, illetve külön kötetbe gyűjtve is megtalálhatók: Csányi Károly et al.: *Magyarország középkori műemlékei*, I–II, Budapest, 1938–1941, 1945. Csányiról többek között lásd GENTHON (1956). CSÁNYI Károly–LUX Géza et al.: *Magyarország középkori művészeti emlékei I–II*. Budapest, 1938–1945. (A m. kir. József Nádor Múzeum Középkori Építészeti Tanszékének Közleményei)

⁹⁶ A zalaszentmihályi templom nyugati kapujáról van szó. A kapu román kori faragványairól a 4. levélben írok részletesen Bogyay. A templom művészettörténeti értékeléséről lásd BOGYAY (1937); BOGYAY (1941a). Bogyay a zalaszentmihályi templomról 1935 és 1939 között többször is készített fényképfelvételeket. Ezek hagyatékában találhatók: UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay 17. Materialsammlung – Fotos (II), 51/1–23.

⁹⁷ Az ekkoriban a bécsi egyetem Josef Strzygowski vezette tanszékén működő Fritz Novotny (1903–1983) Ausztia román kori épületplasztikájáról írott könyvére utal: NOVOTNY (1930).

⁹⁸ Millstatt am See, Karintia (Ausztia). Az egykori káptalani templom nyugati előcsarnokában és kerengőjében maradt fenn gazdag – helyi fehér márványból faragott – román kori épületszobrászati együttes. Németországi és ausztiai késő román emlékeanyag összefüggésében bővebben írt róla HAMANN (1923a), 127–133, Abb. 233–242; NOVOTNY (1930), 61–78, Abb. 43–56. Az előcsarnok kialakítását, valamint a nyugati kaput 1166 és 1177 közé, a kerengő és a déli kapu építészeti kialakítását, épületszobrászati díszét a 12. század utolsó negyedére helyezi a jelenlegi kutatás: GBKÖ I. (1998), Nr. 99, 101–102, 348–352, 354–358 (Friedrich DAHM).

fényképeidnek. Ezért az általad említett regensburgi könyv⁹⁹ igen-igen érdekel. Írd meg légy szíves a címét, hadd rendeltessem meg a Csányiékka!.¹⁰⁰ Ha meg felkerülsz majd kölcsönkérem Tőled is. Sejtésem szerint ugyanis azok talán korábbi példák lesznek, ha kevesen is vagynak. De majd meglátjuk. Az általad említett skótos faragványok. Tényleg azok. Ez kétségtelen. Érdekes lenne követni a terjedésüket.

Végül a könyvek: nálam van már néhány Neked való nyomtat Csányiékta! stb. Nem küldöm postán, ha már lóg a levegőben a Pestrehelyezésed.¹⁰¹ Hogy pedig Pávella összebarátkoztál, annak nagyon örülök, legalább nyomdafestéket lát megint egymás eszmeszüleményed.¹⁰² A Történetírás ugyanis most döglődő stádiumban van, számítani arra nem lehet, híre aljas, írni oda most nem valami nagy dicsőség. Vagy megkrepál, vagy új életre kel.¹⁰³ Ha megkrepál, úgyis vége mindennek, ha pedig megéled medik porából, ráérünk akkor is irigálni bele.

Most pedig édes egy komám tiszteltetlek, és nagyon várom a szent pillanatot, amikor megszólalnak a harangok, megkapod az atyáit és anyáit, aztán hugomasszonnyal egyetemben a Pest városának dicső polgárai lesztek.¹⁰⁴ Addig is minden jót kíván öreg ástotnok barátod: Josip

2. Bogyay 1939. július 11-én, Zalaegerszegen kelt levele Csemegihez¹⁰⁵

Ides öreg Pofám Josephus de Tsemege!

Köszönöm szépen először is a kedves jó kívánatokat. Igyekezzünk eleget tenni nekik. Remélem nem sokáig fogsz irigykedni rám. Nem mintha az én sorsomban állandana be változás, hanem Te is követed a példát.

Hanem most van mit kirázni a tarisznyából, jelöl annak hogy a tsaládi otthon nem akadályozta meg néminemű régiségek kurkászását. Tanálsz itt különféle alaprajzokat és fényképeket. Van először is egy Badacsonyból, a Kisfaludy utb. befalazott töredékből [14. kép].¹⁰⁶ A közbeeső oszloptagok is megvannak jórészt szétszórta befalazva. Egy öreg néni, emlékezete szerint, akiké volt a most villává

⁹⁹ BUSCH (1932), lásd Függelék, 2. levél.

¹⁰⁰ Lásd 95. jegyzet.

¹⁰¹ BOGYAY 1940. január 15-én helyezte át Zala vármegyéből Budapestre a vallás- és közoktatásügyi miniszter. Bogyay-életrajz, 2; K. LENGYEL (2007), 119.

¹⁰² Pável Ágoston (1886–1946) etnográfus, nyelvész. 1913-ban összehasonlító szláv nyelvészetből doktorált, 1920-tól Szombathelyen működött. Az 1920-as évek közepétől a Vasvármegyei Múzeum munkatársa, majd 1928-tól annak igazgatóhelyettese volt. A *Vasi Szemle* (1933–), majd 1940-től a kezdeményezésére megjelenő *Dunántúli Szemle* főszerkesztője volt. Pável alatt kezdődtek meg Bogyay számos alapvető felismeréshez – zalavári „oltár”, jáki faragványok stb. – vezető kutatásai a Vasvármegyei Múzeum kótarában. A *Dunántúli Szemle*ben pedig számos írása jelent meg: Kallósdrol, Zalavárról, az 1942-es Országos Műemléki Kiállításról, valamint a Jákról szólók, illetve a *Dunántúli Szemle Könyvei* című sorozatban látott napvilágot Jákmónográfiája és az Árpád-kori kapuívmezők ikonográfiájáról írott műve. BOGYAY (1940); BOGYAY (1940/1941); BOGYAY (1941b); BOGYAY (1943a); BOGYAY (1943/1944); BOGYAY (1944a). Pável maga is vend származású volt, a magyar-szlovén kultúra kutatójaként valószínűleg hathatott Bogyayra is, aki ekkoriban kezdett a Dráva–Mura-vidék, Délnyugat-Magyarország régió(ka)t átölölő témáival foglalkozni (pl. Domonkosfa, Aquila János). Ekkor került kapcsolatba olyan szlovén kutatókkal, mint France Stelc, s megtanult szlovénül is. E témái később az emigrációban különös fontosságot nyertek, a vasfüggönyön túlról is a zalai, vasi vidékkel való kapcsolatot jelentették. A kérdéshez lásd még WEHLI (1994), 276. Pávelhez lásd Pável Ágoston Emlékkönyv, *Dunántúli Szemle*, 1944 (1949); MMA (2002), 691–692 (NAGY Zoltán).

¹⁰³ A *Történetírás*hoz lásd még Függelék, 3. levél, valamint 138. jegyzet.

¹⁰⁴ Bogyay Tamás és Halliárszky Vilma, „Mimi” (1912–1990) 1939. június 12-én kötött házasságot a Zala vármegyei Pákon. A házasság pontos dátumát lányuk, Pießkalla Emese szíves közlése alapján ismerjük.

¹⁰⁵ UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay, Korrespondenz, Alte Reihe. Elmosódott, halvány gépirat, egy lap, két oldal.

¹⁰⁶ Ezekről részletesen ír, képekkel: BOGYAY (1944e), 509–510; lásd még BOGYAY (1943b), 218.

átalakított kápolna, a kapu igen szép volt és csúcsíves boltozatú, ablakok szintén. Már rom volt mikor ők megvették, és átépítették.¹⁰⁷ Hogy datálnád?

Gyün aztán az alaprajz Őrszentpéterről több képekkel [10–11. kép]. Az alaprajzról is világos, hogy két külön részből van összerakva. A plébános bemondása szerint 1929-ben az öreg Schulek bácsi volt lenn restaurálást ellenőrizni és ő is azt mondta, hogy a szentélyrész későbbi hozzátoldás, XVII. (???) századi.¹⁰⁸ Ez utóbbit én kötve hiszem: XVII. sz.-ban nem építettek volna ilyen tagolatlan, összefüggő donga és félkupolával fedett alkotmányt és nem csináltak volna a képen is látható gótikus ablakot, amely a plébános szerint eredeti, csak át van pucolva. Na és nem építettek volna pont olyan öntött fal félét, kőkemény habarcsból és törmelékközből, amiből ez a toldalék van, úgy hogy a mai sekrestyeajtót, alig bírták áttörni. Azelőtt a fülkeszerű bemélyedés (ma keresztelő kút) helyén volt egy csúcsíves nyílású kapu. Ha az eredeti, akkor a mai sekrestye helyén már akkor is állhatott valami. A mai építmény keleti vastag fala tán onnan van még. Erdemes volna megnézni a MOB-nál hogy Schuleknak nincs-e ott jelentése és esetleg alaprajza is, amiről ellenőrizni lehetne jelen, b. nóm készített felvételt. Hol van most elhelyezve a MOB irattára? Nem szoktál oda benézni? Ha arra járnál mostanában, igen hálás lennék, ha utánanéznél. A plébánostól tudom azt is, hogy a kapunak volt még egy, külső már csúcsíves tagja is, mikor a vakolatot leverték, megtalálták a lefaragott tag nyomát. Tehát mint Ják, olyan Csempezkopács féle kis kiugró. A kapu mellett két oldalt látható, csak külsőig érő két falszallag kezdet alighanem ennek maradványa. Nyilvánvaló, hogy Szőnyi és Gerevich atya az ő XIII. század eleji és egységes épületre vonatkozó datálásukkal nagyon melléje fogtak.¹⁰⁹ Még nagyobb marhaságot mond G. atya, mikor a kapu díszét Esztergom nyakába akarja varrni.¹¹⁰ Érzésem szerint ez is a jáki műhely palmettás, pántos indás motívumaiból van összerakva, legalábbis a szemöldök-gerendáig tartó ív, tehát a voltaképpen timpanon keretező [11. kép]. Ott u. i. úgy a belső, mint a külső tagnál törés van és egész más jellegű, régiesebb, engem Pécsre, Székesfehérvárra emlékeztető (l. Gerevich: CXXV. tábla.

¹⁰⁷ BOGYAY (1944e), 506, 509–510. Az Árpád-kori eredetű badacsonyi Szent István-templom maradványai az 1870-es években még láthatók voltak a badacsonyi úgynevezett Kisfaludy-ház alatti Siklósy-szőlőben. Ádám Iván (1844–1928) fényképeket készített róla, id. Storno Ferenc (1821–1907) pedig lerajzolta a romot s annak kapuját (BOGYAY [1944e], 506, valamint KÖH Tervtár, ltsz. 187–188). A levélben említett adatközlő, Hettyey Ferencné szül. Siklósy Ilona férje volt az, aki a 20. század elején a romot villává építette át. Az elfeledett, elpusztult templom egykori román kori kapujának faragványait másodlagos helyen befalazva Bogay fedezte fel a művészettörténeti kutatás számára. E badacsonyi kapu maradványai napjainkban Keszthelyen, a Balatoni Múzeum Középkori Kötárában láthatók kiállítva. TÖTH S. (1990), 151, 167, Kat. 36. és 11, 19. kép; BOGYAY (1992), 169. Szerepeltek továbbá az 1978-as székesfehérvári Árpád-kori kőfaragványok című kiállításon. MTA BTK MI, Fényképtár, neg. ltsz. 21109–21110.

¹⁰⁸ Az említett helyreállításához és Schulek János (1872–1948) műépítész jelentéseihez, rajzi felméréseihez: MOB Iktatókönyv 1929. 59/332, 338, 339, 412. sz. iratok („Őrszentpéteri rk. templom helyreállítása”), valamint KÖH Kézirattár, 705. Schulek János munkásságához összefoglalóan: MMA 2002, 776–777 (GRÖF Péter).

¹⁰⁹ SZŐNYI (1933), 221, 203. kép; GEREVICH (1938), 99, LXXXVIII/1. tábla. Szőnyi Ottó (1876–1937) 12. század végén, 13. század elején épültek, Gerevich 13. század elejének határozta meg a templomot. A vasi emlékeket, így Őrszentpéter mellett Csempezkopács kőfaragómunkáit is az esztergomi műhely kisugárzásának tekintette.

¹¹⁰ GEREVICH (1938), 99: „Az esztergomi műhelyhez kapcsolódik az Őrszentpéteri templom (Vas m.) déli kapuja [...], melynek külső ívét fűrészfogas, a belsőt pedig az esztergomi kápolna rózsablaának béléteré emlékeztető lapos, palmettás ékítmény díszíti. A szép kapu faragványain sokat ront az újabb vastag meszelés. Az egyik ablakon is megtaláljuk a fűrészfogas motívumot, amellyel a gyulafehérvári északi apszison is találkozunk, s amely későbbi román templomainknak is kedvenc díszítése marad (Lébény, Ják).” Lásd még GEREVICH (1938), 139: „... a népes esztergomi királyi műhely kőfaragóinak egy része, az ottani munka elvégzésével Erdélyben vállalt munkát, míg mások a szomszédos Kisbényen, a dunántúli Horpácson és Csempezkopácsdon dolgoztak tovább.” Csempezkopács: HELL (1939), 99–108; DERCSÉNYI (1959), 61–62. Őrszentpéterhez és jelenlegi megítéléséhez: DERCSÉNYI (1959), 62, 65; VALTER (1964); VALTER Ilona: Őrszentpéter, római katolikus templom, in LAHU 6, 109–116; VALTER (2004), 160–161. és ábrák, képek: 70, 122–127. Bogay Őrszentpéterről 1935 táján készített fényképeit lásd UIM Bibl., SoSa, 17. Materialsammlung – Fotos (II), 27/1–13. Őrszentpétert a nyugat-dunántúli késő román emlékek között tárgyalja BOGYAY (1940), 276.

3. számú kép) minta jön. Az ív díszítése ellenben mintha Tullnra, vagy valami hasonló emlékre emlékeztetne [12. kép].¹¹¹ Nem ugyan oda utal az egyik déli ablak díszítése [i]s? Némileg emlékeztet ez a Te jáki cikked 14. ábráján b. alatt közölt motívumra, mintha annak valamely ős formája lenne, másrészt pedig a bécsújhelyi templom déli kapujának legkülső tagjára is emlékeztet [13. kép].¹¹² Azt hiszem ezt is lehet egy tipikusan Ják&Co motívumnak tekinteni. Kíváncsi vónék szakvéleményedre. Mindebből az a tanulság, hogy az őrszentpéteri templomka keleti régebbi része feltétlenül postjákisch, amelybe esetleg közbe léptek be a jáki műhelyből szakadt elemek. Belül egyszerű, azokkal a tipikus fülkékkel, melyek a vidéken (Zalamindszent[en] és a most közeledő Kallosdon is) minden ilyen későromán templomkánál megvannak. A dekoráció kérdésében azt hiszem Donin cikkére volna szükség (Romanische Portale). Ha St. Pöltent elolvastad¹¹³ és kiszivtad öreg átogatós méhecske, meg tudnád-e a csomagot hálálni a Donin cikkkel, mert úgy emlékszem a Jb.d. Zentralkommission némely kötetei Néked megvannak.¹¹⁴

Na és most gyűn Kallosd: amely templomkárul hivatásos műemlékvédőinknek azt hiszem vajmi kevés fogalmuk van [14. kép].¹¹⁵ A turista kalauz felismerte, hogy románkori a tanító bemondása szerint Mihályi Ernő bá megállapítása.¹¹⁶ A vidék persze mindent ami kerek, töröknek mond. Azt hiszem egy elég eredeti példája a Karner típusú templomoknak, nem olyan kis piszlicsáré kerekesség, mint Öskü,¹¹⁷ amin annyit nyargalnak. Természetesen nem Karner, hanem azoknak mintájára épült kerek templom, mely soha nem volt emeletes és úgy fekszik a hegyoldalban, hogy a közelében semmiféle más templom, sőt épület sem állhatott. Fura kis apszisa, amely olyan töréssel szűkülő, de patkó jellegű. A hátulról való felvételen látható, hogy mekkora nagy falsík van körülötte, hol a rendes tagolás nincs meg. Mirü lehetett ez jó?

A felső részét legalábbis átrakták. A hagyomány szerint, mikor az erdő sűrűjében a falu bikája, rátalált az elhagyatott templomra tető nélkül állt. Feltehető, hogy a fal felső r[észén], hol biztosan ívsoros párkány volt. Tönkre volt már menve.¹¹⁸

Itt vagyon szóval egy pár apróság. Ezekből a Vasi Szemle számára akarok egy kis csokrot kötni. Most szombaton fel akarok menni Szombathelyre, hogy a muzeum pincéjében heverő dolgok közt

¹¹¹ Az alsó-ausztriai Tulln késő román karnerének – már a korai szakirodalomban is rendszerint Jákkal összefüggésben tárgyalt – kapujára, az annak vállközönáján feltűnő ornamensre utal itt Bogyay. DONIN (1915), 72–77; HAMANN (1923b), 144–146; WENZEL (1929), 417–418. Legújabb összefoglalás: GBKÖ I. (1998), Nr. 93, 331–333.

¹¹² A templom kaputól keletebbre eső szakaszának déli ablakára gondolhat, amelyet sekély alakítású (vakolatarchitektúrából/téglából kialakított) vakívsor keretez. CSEMEGI (1939), 33, 14/b. ábrája a morva területen fekvő trebitschi-i kolostortemplom déli kapujának egyik („normand”, Csemegei által gerezdes vajtornak keresztelt) tagozatát mutatja. Vö. CSEMEGI (1939), 27–28; WENZEL (1929). A másik emlék, amelyre Bogyay párhuzamként utal, a bécsújhelyi (Wiener Neustadt) plébániatemplom déli kapuja, az úgynevezett Brauttor. Ennek béléletét a külső falsíkon plasztikusan profilált vakívsor keretezi: lásd DONIN (1915), 66–69; GBKÖ I. (1998), Nr. 76, 308–310 (Mario SCHWARZ). Hasonló, folyamatosan körbefutó vakívsoros keretezés – a Csemegei által szintén Jákkal összefüggésben közölt, ma ismeretlen helyen lappangó – győrszemerei timpanonon is megfigyelhető: CSEMEGI (1939), 35, 15. ábra.

¹¹³ DONIN (1932); lásd még 91. jegyzet.

¹¹⁴ Richard Kurt Donin alsó-ausztriai román kori portálokról szóló monográfiányi tanulmánya, amelyre Bogyay megelőzően is utalt (DONIN [1915]), a *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege*-ben jelent meg.

¹¹⁵ Az 1870-es években Römer járt a helyszínen, még rajz is készült róla – RÖMER (1876), 22–23 –, de a hazai romanika ekkoriban aktuális összefoglalásából – GEREVICH (1938) – már valóban kimaradt.

¹¹⁶ Mihályi Ernő OSB (1887–1969) művészettörténész, a soproni bencés gimnázium, majd a pannonhalmi főiskola tanára, a Soproni Régészeti Társulat titkára volt. Bogyay kallódsi cikkében ugyan nem hivatkozza, de bizonyára ismerhette Mihályi 1934-es munkáját, mely lényegében a Balaton-felvidék egyházi műemlékeit vette számba. MIHÁLYI (1934), 22. Kallódsot középkorinak említi s a Petronellben álló karnerrel hasonlította össze, feltételezve, hogy a hódoltság alatt – alaprajzának és közlekedő-rendszerének köszönhetően – a törökök is használták imahelyként.

¹¹⁷ A Várpalota és Veszprém között fekvő Öskü Árpád-kori körtemplomára céloz. Erről többek között: RÖMER (1876), 39; BÉKEFI (1907), 78.

¹¹⁸ Mindezekről lásd BOGYAY (1940), 267–277.

fotografáljak [1–2, 25. kép] és Pávellal tárgyaljak.¹¹⁹ A veleméri cikk majdnem egészen megkészült, de oly izgalmas dolgok kerültek fel, hogy kénytelen voltam a laibachi Stelének írni, remélem sikerül vele összeköttetésbe kerülni.¹²⁰

Igen örülök, hogy a fránya ívekről készült fényképeknek hasznát tudtat venni. A Busch-féle Régensburgi könyv¹²¹ csak a 13. sz. végéig megy, abban illen ivescskék még nincsenek. Annál érdekesebb lenn pl. a Schottenportal és az egész Schottenkirche datálása és részekre bontása.¹²² [7–8. kép] Most még szombathelyi kirándulásom miatt kicsit szükségem van rá, két hét múlva elküldöm. Jó lesz? Van benne tervezés technika stb. bár kicsit nyakatekertebb, mint a Tied.¹²³ De hát azért nimöt. Hanem engem ért ám egy kis meglepetés. A VK miniszter úr a nyakamba szózott 600P-öt avval, hogy eridjek el a perugiai nyári tanfolyamra. Hát el is menek. Persze közben némely utba eső helyeket meg óhajtjuk nézni. Főként ahol román van. Gondolom Verona, Ferrara, esetleg Modena.¹²⁴ Adj valami jó tippet a programra és írd meg, nem kell-e ott is fránya íveket vagy hasonló jókat potyogtatni számodra.

Végeredményben óhajaimat és kérdéseimet a következőkben foglalhatom össze: Óriszentpéter: mit mondott Schulek bácsi és minek néznéd a szentélyrészt? Kallosdról általában mi a véleményed?

Donin cikkét megkaphatnám-e? Perugiáról és vidékéről mi kellene Neked? Hamann könyvét most rágogatom, de bizony szörnyen nehéz a munka így egy-egy könyvből, ha alapvető lexikális dolgok hiányoznak. Elvben megígérték az áthelyezést, csak meg is tartásák az ígéretet. Addig is összeszedem magam egy halom fényképpel és alaprajzzal. Mégegyszer igen köszönöm kedves jókívánataidat öreg ásatag ásatnok és hasonló jó mielőbbi bekövetkezését kívánom. Szombathely után, ha valami jó fogás volt, hamar írok. De remélem én is hamar hallhatom, ill. olvashatom gyöngybetűidet.

Üdv o Tsemegék gyöngye, Joszip Joszipovics!
Ölel öreg férj barátod.
Zalaegerszeg, 1939. július 11.

¹¹⁹ Vö. 3. jegyzet. Szombathelyen a Vasvármegyei Múzeumban készült fényképeit – zalavári oltártöredék, vörsi kő, szombathelyi és jáki késő román faragványok, valamint római kori kövek – lásd UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay, 17. Materialsammlung – Fotos (II), 57/1–14.

¹²⁰ France Stelè (1886–1972) a bécsi egyetemen végzett szlovén művészettörténész. Kapcsolatokról Bogyay hagyatékában (UIM és MTA BTK MI) fennmaradt levelek, különlenyomatok és fényképek sora tanúskodik. Bogyay korai írásai között Velemérről: BOGYAY (1942b), 23–24; WEHLI (1994), 276.

¹²¹ BUSCH (1932).

¹²² A Sankt Jakob építéstörténetének korabeli megítéléséhez egyebek mellett: BUSCH (1932), 11–35; az ún. Schottenportal, vagyis az északi kapu építésmenete, periodizációja uo., 18–28; a kapu megítéléséhez: FASTENAU (1916), 1–12, Taf. I–III; LANDSBERG (1917), 107–109; KARLINGER (1924), 19–29; HAMANN (1923a), 80–84; HAMANN (1923b), 63–70. A kapu művészettörténeti értéklésében, kutatástörténetében a kezdetektől (napjainkig) dominálnak az ikonográfiával, a portál képi programjával foglalkozó művek; ezek közül Bogyay könyvtárában több is fellelhető: ENDRES (1903), WIEBEL (1927). A kapu típusa, épületszobrászati dísz, stílustörténeti jelentősége miatt rendszeres hivatkozási alap (volt) a késő romanika számos délnémet és ausztriai emléke esetében. Rendszerint azok kapcsolatrendszerének megítélésében kap(ott) központi szerepet úgy, hogy építéstörténetével, datálásával kapcsolatban számos nyitott kérdés merül(t) fel. A portál építéstörténeti helyének, belső összefüggéseinek, kronológiájának tisztázására vonatkozó óhaj nem véletlenül fogalmazódott meg Bogyaynál.

¹²³ „Román kori” szerkesztési megoldások a Sankt Jakob (Schottenkirche) templomának és kolostorának alaprajzán bemutatva: BUSCH (1932), 14–18, Abb. 4. Csemegit már a kezdetektől foglalkoztatták a középkori építészet tervezési kérdései: CSEMEGI (1936b), valamint CSEMEGI (1939b) és CSEMEGI (1953). A jáki templom építésének korai szakaszában történt tervváltást is részben ezen keresztül mutatta ki: CSEMEGI (1939a), 12–15. Mindez Nagykapornak, Ják kapcsán Bogyayra is komolyan hatott. Lásd egyebek mellett Bogyay-interjú, 269.

¹²⁴ A perugiai nyári egyetemre a VKM-tól kapott ösztöndíjat. A tanulmányútra feleségével utazott 1939 augusztus–szeptemberében. Perugia és környéke mellett Assisi, Spoleto, Todi, Orvieto, Modena, Ferrara, Ravenna, Verona, Velence műemlékeit, múzeumait nézték meg. Bogyay – Lebensweg, 5; Bogyay-életrajz, 3. Az 1939-es itáliai tanulmányút fényképei megtalálhatók Bogyaynak az MTA BTK MI-ben lévő hagyatékában.

3. Bogyay levele Csemegihez, 1939 nyarán¹²⁵

Na Öreg Tatár, azaz Ásotnok Komitácsi most ki van veled tólva. Mert ime nem aggályoskodom a [ka?]rélyokon, hanem odacsördíték nyakad közé egy kéz- azaz gépirattal és fényképezetekkel. Mit szólsz hozzá, Kallosdot egy nap alatt megszülettem.¹²⁶ Igazat megvallva nem hiszem, hogy valaki járt volna ott lenni, mert ismerek ott minden tanítót, akik rögtön beáruzták volna nekem. Mi b. nejemmel együtt két hete voltunk ott. Kíváncsi vagyok, mit szólsz hozzá. A leírást úgy hiszem meg lehetne még kurtítani. Pl. szerintem elég lényegtelen, hogy a lépcső végén pl. mit falaztak és ajtóztak össze-vissza az épület külső jellegén és képén az nem változtatott. Kíváncsi vagyok arra is, hogy a centrális templomokról hasaltakhoz mit szólsz. Tudod valamit régen hallottam Gerke teóriájáról, amit most jól tudnék használni, de sajnos semmi nincs kezemben.¹²⁷ De azért azt hiszem nem egész zöldség, amit írtam. Voltam ám Szombathelyen, találtam csomó muris dolgot, csak az a baj, a legtöbbnél nem lehet biztosan tudni, honnan van, mert semmiféle leltárt nem találtunk.¹²⁸ Felismerhető kétségtelenül az egyik jáki kapuoroszlán és a főapszis párkányának részlete, melyről egy prima felvételem is van.¹²⁹ [1. kép] Meg is kapod, amint sikerült az azonosításokkal valamire menni. Azt mondták u. i. Szombathelyen, hogy egy Horváth Tibor Antal nevű premontrei volt a múzeum egykori őre,¹³⁰ most Keszthelyen, az igen jól ismerte az anyagot. Annak küldöm most el a képeket és kérek tőle felvilágosítást. Van ám sok olyan darab, ami ha tényleg jáki, nagyon muris dolgok sülnének ki. Van totál normann, egész kései, gotikus, korai, inkább XII. századnak látszó darab stb. Küldök egy képet, most rendeset, a szombathelyi várból való jáki golóbis ablakról.¹³¹ Na és most Őrszentpéter [10–11. kép].¹³² Igen érdekes, amit írsz. A kapunál nem merném állítani a két rész teljes külön koruságát, mert azonos anyag és szerkezet. De a mellékelt képen is a szemöldökkő felső szintjénél a varrat világosan látható. A jobb oldalon a pálcadisz lefelé durva utánzatnak néz ki, bal oldalon is van vékony varrat. A pálcadisz szóval nem esik úgy két részre, mint a belső tag. Két egész más jellegű díszítés, de nem biztos, hogy ez időt is jelentene.

¹²⁵ UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay, Korrespondenz Alte Reihe, Gépirat. Kisebb méretű, mindkét oldalán gépelt lap, nagyon halvány, nehezen olvasható, dátum nélkül.

¹²⁶ BOGYAY (1940), 267–277.

¹²⁷ A „hasaltakhoz” lásd BOGYAY (1940), 272–275. „Gerke teóriájához”, amelyet a megjelent íráshoz már használt, hivatkozott uo., 273, 7. jegyzet.

¹²⁸ A Vasvármegyei Múzeum Régiségtárából megörökölt, szombathelyi raktárban „felfedezett” román kori kőfaragványok provenienciadatainak kusza szálait Bogyay kezdte kibogozni, többek között a zalavári oltártöredék kapcsán: BOGYAY (1941b), 88, 93. Számos jáki faragványt azonosított (nyugati kapu: ívmező; főapszis párkányköve), néhány jáki vonatkozású faragvány eredetével kapcsolatban azonban – miként Bogyay is jelzi – még számos nyitott kérdés van. Lásd még 3. jegyzet, és alább 129. jegyzet.

¹²⁹ Ez a későbbi publikációiban is feltűnő, a jáki főapszis koszorúpárkányával azonosítható darab Bogyay számára mindvégig a második jáki periódus bambergi kapcsolatainak adu ásza: BOGYAY (1964), III; BOGYAY (1993), 13–14, 3. kép. A jáki nyugati kapu oroszlánjának tartott darab valójában a főszentély középső ablakának a Schulek-féle restauráláskor kiváltott oroszlánjával lehet azonos, vö. BOGYAY (1944a).

¹³⁰ Horváth Tibor Antal (1889–1964) premontrei kanonok, magyar-földrajz szakos tanár 1921-től dolgozott Szombathelyen a Vasvármegyei Múzeum Régiségtárában segédőrként, majd 1923–1936 között a múzeum igazgatóhelyettese volt. Később 1936–1948 között Keszthelyen működött. KISS–MAYER (1991), 419; MMA (2002), 401 (Kiss Gábor). Különböző 16–18. századi családi levéltárakból gyűjtött vegyes művészettörténeti, részben iparművészet-történeti adatokat tartalmazó regesztáit az MTA BTK MI Levéltári Regesztagyűjteménye őrzi (A–VII–5).

¹³¹ A darabról lásd Bogyay egykorú felvételét: UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay, 17. Materialsammlung Fotos, 57/4/a-b-c. (Egy pozitív és két negatív.) Hátoldalán ceruzával: *Szombathely. Szemináriumi kerti ásatások. A régi szombathelyi várból.* Úgy tűnik, hogy a jó minőségű fotót tényleg elküldte Csemeginek, mivel a kérdéses vakívről hagyatékában csak egy igen gyenge, homályos felvétel maradt fenn. A szombathelyi késő román vakívról lásd LAHU 6, 376, 381, 7–8. jegyzet és 386, 81.1. sz., 790–791. kép (ZSÁMBÉKY Monika–KISS Gábor; IVICSICS Péter–LÖVEI Pál).

¹³² Vö. az előző levél Őrszentpéterre vonatkozó passzusaiával.

Az ívsoros párkány, vagy hogy hívják a tornyon is megvan, amely igen szervesen benne van az épületben. Az hogy nem rajta keresztül van a bejárat, itt nem ujság. Szompácson sem úgy volt.¹³³ A lapos mennyezet is általános. Az ívsor itt aligha lehet régiség jele, hiszen él ebben az egyszerű formában a román kor végéig. A toronyablak igen levegős, keskeny, magas, vékony választó oszloppal. Egy ívbe van foglalva két kis ív. (Lébény) A szentély megküldött ablaka nagyon is posztják, már totál a gótika homorú tagjával, legalábbis úgy nézem. A pap mondja, hogy eredeti. Mivel minden szentélyablak ilyen, azt hiszem a hajó posztják ablaka nem lehet velük közös kalap alá hozható. Belül a hajóban a szokásos enyhe csúcsíves fülketagolás. Ez a tagolás is tapasztalatom szerint kései motívum, Szompácson, hol pl. a szentély, mely egyedül van boltozva, szörnyen vastag falu, és az emberfejes oszlopfő is igen régies, nincs fülke, Zalamindszenten és Kallósdon van (bár ez utóbbin a kerek templom hagyománya miatt is.) A régi műemléknyilvántartásban Őriszentpéter 14. századinak szerepelt.¹³⁴ Szóval van ingadozás ötért. Azt hinném, hogy a hajó többé-kevésbé egykoru, provinciális valami, még diadalíve is, mert a szentély aligha lett volna ennyire széles, ha a diadalívvvel együtt építették volna meg. Viszont az is igaz, hogy közönséges apszisnak meg elég bötorku volna. Mit szósz tüle?

*Dyggve bácsitól kaptam egy különlenyomatot, melyre Gerke figyelmeztetett.¹³⁵ Az Agnus Dei-k kora középkori fejlődése szépen benne van, ott most csak a közbeeső pár száz év kell, és ott leszünk Szentmihályfánál és Jáknál és Hášhágnál stb. Perugiában ezt meg akarom csinálni.¹³⁶ Szentmihályfai kapu különben is szinten készen volna. Pávéllal igen összekomáztunk Szombathe-lyen. Ami meg Kallosdot illeti, mindenben Rád bízom. Nem „baj” ha a Történetírás[ba]n születik is meg. Krisztus urunk is jászolban született.¹³⁷ Az utolsó szám különben tûrhetõen nézett ki. Igaz, hogy címe lehet nemsókára: *Analecta Bendeffyana*.¹³⁸ De nem baj. Mint olvashatod, a kallosdi apszisról én is*

¹³³ Szompács (Szompácpuszt) Zala megyében Pusztaderics és Tófej falvak határában fekszik. A kis templom dombtetõn, elhagyott temetõ közepén emelkedik, falu már rég nincs körülötte. Egyhajós, félköríves apszissal záruló templom, nyugati részén toronnyal. A torony felsõ szintjén, az északi ikerablakban emberfõvel díszített román kori oszlopfõ figyelhetõ meg, amely a templomocska Árpád-kori eredetére utal. Az emléket épülettérképzési kutatás – ismereteim szerint – még nem vizsgálta, de felbukkan az újabb irodalomban: VALTER (2002), 161–162. és 131, 180. kép. Bogay szompácsi templomról készült felvételei: UIM. Bibl., SoSa, NI. Bogay 17. Materialsammlung, Fotos (II), 17/60.

¹³⁴ FORSTER (1906) II, 986, „R. k. kerített templom, épült a XIV. században.” Az idézett mû elsõ kötetében azonban román stílusúként van feltüntetve: FORSTER (1905) I, 422. A templomocska datálása körül zavart talán a korábbi szakirodalomban is a szentélyát-építés megítélése okozhatta.

¹³⁵ Ejnar Dyggve (1887–1961) dán archaeológus, elsõsorban a Balkán-félsziget és Észak-Itália késõ antik és kora középkori emlékanyagát kutatta (többek között: *Die Altchristlichen Kultbauten an der Westküsten der Balkanenhalsinsels*, 1940; *History of Salinitian Christianity*, Oslo, 1951.) Az 1920-as évektõl Thessalonikiben folytatott ásátásokat, amelybe 1939 tavaszától a magyar klasszika archaeológia képviselõi s az egyetem Régiségtani Intézete is bekapcsolódott. Errõl lásd ALFÖLDI (1948), 444; „... 1939 tavaszán nagyszabású kampányt kezdtünk Szalonikiben, a dán Rask–Ørsted-alap pénzén, Galerius római császár általunk felfedezett palotakerületében; reméljük, hogy ezeket a kutatásokat hamarosan folytathatjuk a késõõkori és koraközépkori Balkán e kulcsponjtján...” Dyggve szoros kapcsolatot ápol Hekler Antallal és tanszékevel, valamint a szintén kora keresztény mûvészetre specializálódott Friedrich Gerkével. Görögországi ásátások tervei magyar részrõl már az 1910-es években is napirenden voltak, s ebben Hekler Antalnak szintén komoly szerep jutott. Errõl és Hekler Antalról lásd NAGY (2007), 622–624. Dyggve és Hekler kapcsolatához lásd még az 1937-es svédországi tanszéki kiránduláson Zádor Anna által készített felvételeket: ZÁDOR I, 39 (kép) és ZÁDOR II, 128. Itt Bogay valószínûleg késõbb az Isten Báránya-tanulmányában is hivatkozott Dyggve-munkára utal: BOGYAY (1940/1941), 98, 13. jegyzet.

¹³⁶ Bogay 1939-ben a VKM ösztöndíjjával vett részt a perugiai nyári egyetemen. Az itáliai út eredményei legfõképp az Isten Báránya ikonográfiájával foglalkozó írásába épültek bele; a tanulmányúton, különösen Ravennában készült fényképei közül számos e motívumra koncentrál. BOGYAY (1940/1941); BOGYAY (1941a).

¹³⁷ Kallósdról szóló cikke végül a *Dunántúli Szemlé*ben jelent meg: BOGYAY (1940).

¹³⁸ *Történetírás*, „Egyetemes Történettudományi Szemle”: az 1937-ben indult, negyedévente megjelenõ folyóirat három évfolyamnál többet alig ért meg. Szerkesztõje Belitzky János (1909–1989) volt, az említett Bende (Benda) László (1904–1977)

ugyanazt gondolom, mint Te. A mai apszis egykorú szükségmegoldás. Megsugom, van ám sejtelmem szerint még egy illen, de kicsi és rombadőlt és egy romban lévő copf templom szentélyéül szolgáló szintén késő román kerek templomocskám még is. Csak ne lenne illen kánikula, kimennék oda, mert nincs messze.¹³⁹ Lehet, hogy csalódom, de lehet, hogy jó a szímatom. Hanem most már jóccakát, stb. igen köszönöm kedves küldeményét. A visz. olvasásig sokszor ölel kerektemplomi szeretettel és lölkessedéssel.

4. Bogyay levele Csemegihez 1939 nyarán¹⁴⁰

Ides Bulgárországból szalajtott Komám Joszipovics Josip!
Most pedig len kösd föl a gatyjádát és okuláredát az olvasáshoz. Hát 1^o Drágalátós pofikámat csakis azon egyszerű okból nem spektálhattad, mert sajna nem rendelkezem televíziós leadóval. Látogatásom után belepottyantam a legszörnyűbb vizsgájerbe, Te meg vasárnap már utaztál. Így mire én kilábaltam a szabad levegőre, Te már rég balkáni levegőt szípoztál. Azután meg mindössze két éjszakát töltöttem Pesten, mikor bizony igazán nem illendő vizitába járni. Így tehát most pótolom, amit így el kellett mulasztanom. Némethonban rengeteget okultunk és majdnem ugyanannyit ittunk.¹⁴¹ Én két dolgra spóroltam: Bambergre, és a báti képek rokonaira, tehát a nürnbergi piktúrára. Bamberg „Élmény” nagy É-vel. Volt aztán hozzá egy igen szimpatikus mérnök vezetőnk, bizonyos Johann Joseph Morper,¹⁴² Baureferent a Städtisches Museumban, aki karácsonyra szándékozik egy 30 RM-ás monográfiát megjelentetni a dómról.¹⁴³ Szóval gondolhatod, hogy benne volt a dolgokban. Csak úgy köpte a bambergi-magyar kapcsolatokat családtörténeti alapon. (Szent István, Merániak, és II. Endre, IV. Béla, Szent Erzsébet) különféle helyi hagyományokat is leadott Szent István ottani huncutságairól, mikor pl. belovagolt a templomba. Stb. Szóval ők már teljesen leszámoltak a III. Konrádokkal és éppen a középkori bambergi Szent István-tisztelet és a lovasszobor mellett egykor ott állt Szent István oltár stb. alapján szégyen nélkül bevallják, hogy a Reiter bizony Szent István.¹⁴⁴ A humoros a dologban az volt, hogy a müncheni Tag der

történész, geológus, leginkább magyar őstörténéttel, keleti magyarokkal foglalkozott, s a *Történetírás* majd minden számába írt. A folyóirat „aljas hírével” kapcsolatos irányváltást jól jellemzi az 1939. januári számhoz írott, *Új utak* című szerkesztői bevezető. A *Történetírás* korábbi évfolyamaiban jelent meg Csemeginek a Nagyboldogasszony-templom délkeleti kapujáról, a budai domonkos kolostorról és Óbudáról szóló egyik, valamint Bogyaynak a nagykapornaki bazilikáról írott tanulmánya. CSEMEGI (1937a); CSEMEGI (1937b); CSEMEGI (1939d); BOGYAY (1938).

¹³⁹ Nagy valószínűséggel a Zala megyei Bagodvitenyédre (Vitenyéd-szentpál) gondol. Ezt 1939 nyarán le is fényképezte: UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay 17: Materialsammlung, Fotos (II), 17/7/a-b. A kép a 18. század derekán kibővített, átépített Árpád-kori körtemplom külső (nyugati) falának részletét ábrázolja, kelet felől. A felvétel láthatóan a málló barokk vakolat alól előbukkanó téglafalazatra és a korai, lizénás faltagolás részleteire koncentrált. A későbbi kutatás igazolta sejtését: VALTER (2004), 134–135.

¹⁴⁰ UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay, Korrespondenz, Alte Reihe. Halvány, de jól olvasható gépirat, két lap, három oldal. A levél datálatlan. Csemegi balkáni utazásának említése Csemegi 1939. június 1-i leveléhez (illetve az elé) utalná, viszont a Hamann-könyv miatt (amelyet abban küldött el Csemegi Bogyaynak) bizonyosan később kelt. Kérdés, hogy Csemegi bulgáriai, balkáni, valamint „Kyriék-földjén” (Görögország, thesszaloniki ásatások?) tett útja egy és ugyanaz lehetett-e.

¹⁴¹ A Hekler Antal és Freidrich Gerke szervezésében zajlott 1939-es, németországi tanulmányútról van szó, vö. 89. jegyzet.

¹⁴² Johann Joseph Morper helytörténész, művészettörténész. Az 1920-as évek derekától működött Bambergben, illetve a háború alatt átmenetileg Prágában. Művészettörténetből 1944-ben doktorált (Das Czernin-Palast in Prag című munkájával) Hans Jantzennél a müncheni egyetemen. Alapvetően Bamberg helytörténetével, középkori és barokk műemlékeivel, egyházművészettel foglalkozott, az 1930-as években kisebb ásatásokat végzett a dómban. A kutatás leginkább a bambergi és délnémet, valamint a cseh, prágai barokk építészet témájában írott műveit jegyzi.

¹⁴³ Vö. BOGYAY (1944a), 103. E tervezett Bamberg-monográfia a nagyobb német művészettörténeti könyvtárakban sem lelhető fel; kérdés, hogy elkészült-e valaha. Morper tollából a dómmal szomszédos városi múzeumról készült vezető ismert: MORPER (1940).

¹⁴⁴ Ezzel szemben Morper valamivel későbbi véleményét lásd MORPER (1948). Ezek szerint már – Vöge 1902-es elképzelésével összefüggésben – a Háromkirályok egyikének tartja, feltételezve, hogy a másik két király szobra a harmincéves háború során

*deutschen Kunst*¹⁴⁵ plakettjén, melyet nekünk is eladtak, [...] pfennigekért, pont a bambergi lovas feje van.¹⁴⁶ Köpte aztán az adatokat Villard de Honnecourt-ról, aki szerinte Szent Erzsébet révén kerülhetett Magyarországra, 1235 körül. Szent Erzsébet u. i. Cambray-nak nagy jótevője volt. Levitt minket a mélységekbe, az első, Henrik féle templom kiásott szentélyéhez, gyertyavilággal a kézben ő fel is bukfencezett az általa kiásott oszloplábbba.¹⁴⁷ És előadásában érdekes volt, az a megállapítása, hogy Henrik görögökkel dolgoztatott (Szent István apósa)¹⁴⁸ és egy a mai templom kriptájában felhasznált régi oszlopfő nekem rém gyanúsnak tűnt vala fel. Na de hát képe ugyanis benn lesz a jövőd könyvben. A magyar dolgokat csak Gál könyvében¹⁴⁹ keresztül ismerte, de kijelentette a legfontosabb dolog volna, minden föld feletti és föld alatti, magyar dolgot részletesen és külön feldolgozni szép bibliofil összefoglalások helyett. Emez uriember aztán persze a fenti, azaz a mai templom dolgait is részletesen és irtó alaposan, amennyire a rendelkezésünkre álló fél nap engedte, elmondta, velünk jött Ebrachba, Pommersfeldenbe, Banzba, Vierzehnheiligenbe, szóval igen rendesen viselkedett. Ezt az uriembert Terád uszítottam és megadtam a címed, nem tudom jelentkezett-e. Ami aztán a báti képeket illeti, Baldass megállapításait¹⁵⁰ nagyjából alá kell írnom, csak tény az, hogy a báti piktor, volt olyan piktor, mint a Deokarus oltár mestere és az is bizonyos, hogy a báti képek az Imhoff oltár és a Deokarus oltár közt, tehát 1420 és 1437 közt

pusztult volna el. Morper már korábban is vizsgálta – igaz, más szempontból – a Bambergi Lovast: MORPER (1924). A Reiter 1930-as évekbeli művészettörténeti recepciójához többek között: HARTIG (1939), 105–110 (Die Umdeutung von Konstantin in Stephan); a Reiter ikonográfiai értelmezésére vonatkozó kutatások történetének kimerítő áttekintése: GOCKEL (2006); liturgiátörténeti adalékok és források a bambergi dóm Szent István-oltáráról: KROOS (1979), 168–169, valamint a kérdéshez legújabban, a stílust, technikát és ikonográfiát érintő számos kritikai észrevétellel és kutatástörténeti kitekintéssel: HUBEL (2006), 495–508.

¹⁴⁵ Az 1937 és 1939 között nyaranta Münchenben megrendezett, kiállításokkal egybekötött nemzetiszocialista történelmi parádékról, valamint a „braune Barbarei” árnyékában folyó művészettörténet-íráshoz lásd DILLY (1988), ehhez a kontextushoz különösen: 43–54.

¹⁴⁶ A Bambergi Lovast mint „a germán lovag ideálképét” a nemzetiszocialista ideológia éppúgy kisajátította a német késő romanikából, mint a naumburgi donátorszobrokat. Viszont naumburgi kortársaival szemben a Lovas ez irányú recepciótörténete kevésbé feldolgozott. A naumburgi donátorszobrokhoz lásd LÖVEI Pál recenzióját e folyóiratszámunkban. A Reiter feje egyébként az 1938-as müncheni Tag der deutschen Kunst plakátjának és emlékérmének kompozíciójában kapott helyet (a tanszéki kirándulás résztvevőinek az előző éveket adhatták el?), valamint az azonos című 1937-es esemény programfüzetében a 18. lap tetejének grisaille ornamentikájában, antikos keretarchitektúrában szintén találkozhatunk vele. Egyébként a plakáthoz igen hasonló kivágatok és nézetek tűnnek fel Walter Hegének a bambergi dómról és a Reiterről 1938-ban forgatott filmjében (*Das Steinerne Buch*). Erről lásd SCHRÖDL (2005), 315–318, kül. Abb. 3–4.

¹⁴⁷ Bambergben az 1930-as évek derekán folytak részben az épület helyreállításához kapcsolódó (Landbauamt Bamberg) ásatások. Ezek eredménye a II. Henrik (1002–1024) császár által alapított székesegyház 11. századi nyugati kórusának és kriptájának „felfedezése”, tisztázása lett. Ezekről lásd MAYER (1936); MORPER (1935/1936a); MORPER (1935/1936b). A kora 11. századi nyugati kriptához kül. 254–255. Továbbá WINTERFELD (1979), 16–29.

¹⁴⁸ István király apósa Civalodó Henrik bajor herceg (+995). Nevéhez Regensburgban fűzhetők építkezések (Sankt Emmeram, Niedermünster), a bambergi székesegyházat II. Henrik néven császárrá lett fia, Szent István sógora alapította és építtette 1007-től, felszentelésére 1012-ben került sor.

¹⁴⁹ GÁL (1929). Ránk nézve siralmas, hogy a magyarországi romanikáról, Árpád-kori építészetéről, művészetéről idegen nyelvű szakmai közönségnek szóló összefoglaló munkaként napjainkban is még mindig csak ez a nyolcvan évvel ezelőtt megjelent könyv érhető el a nemzetközi szakkönyvtárak polcain.

¹⁵⁰ BALDASS (1932), 62–73. Baldass az 1931-es nürnbergi kiállítás kapcsán (*Katalog der Ausstellung Nürnberger Malerei 1350–1450 im Germanischen Museum Nürnberg. Juni bis August Nürnberg 1931*) írott tanulmányában fejtette ki a báti képek (Esztergom, Keresztény Múzeum) és a Deokarus-oltár (Nürnberg, St. Lorenz) között felfedezhető rokonságra vonatkozó nézetait (a báti képeket a Deokarus-oltár mesterének attribúálja: i. m., 71–72, Abb 53.), továbbá az Imhoff-, Deokarus- és bambergi oltárok, valamint mestere(ik)/műhelye(ik) közötti kapcsolatokra vonatkozó elképzeléseit, amelyek a báti képek szakirodalmában azóta is többé-kevésbé igazodási pontként szolgálnak. A korabeli hazai kutatásban alapvetően a báti táblaképek itáliai (sienai, illetve firenzei) hatás alatt dolgozó mesteréről szóló nézetek uralkodtak. Többek között: GEREVICH (1925), 155, Taf. 1; GENTHON (1932), 23–26, 2. kép; HEKLER (1937), 76, Abb. 104.

vannak.¹⁵¹ Az is tény viszont 1450 körül Nürnbergben egy eddig publikálatlan gobelinen a teljes Katalin legenda meg van már, de a mi tükör-képünknek ott sincs nyoma. De az ikonográfia is megerősíti a stíluskapcsolatot.¹⁵² Erről még lehetne sokat csevegni, de majd legközelebb.

Hanem most térjünk Hamannra. Gondolhatod, hogy igen kapóra jött most nekem. Csak azt sajnálom, hogy Regensburgban nem szállhattunk már ki. Hamannból tényleg irgalmatlan sokat lehet tanulni és mint mindjárt meglátod, némely dolgokban totál megváltoztatta a véleményét. Igaz, hogy mindenhol kikopó és olyan bolygó zsidó-féle normann műhely tragikus regénye azt hiszem kicsit túl költői, amint az öreg kissé hajlamos arra, hogy dátumokkal és stíluskritikán kívül álló érvekkel csakis akkor dolgozzon, ha megfelel a teoriának. De hát igazán meg lehet neki bocsátani a sok nagyszerű éca mellett azt, hogy a merseburgi keresztelődencét 1180-ról, 1240-re datálja, mert az apostolok a próféták vállaira kucorogtak, szerinte bambergi mintára.¹⁵³ Bár azt hiszem én is, van kis stílus- és egyéb különbség, ha valaki úgy fölnyekken kényelmesen lelógó lábakkal egy barátja fél- illetve balvállára, mintha úgy lábujjhegyen állva meredezik egy oszlop helyén, mint Bambergben. Aztán meg kíváncsi volnék, hogy datálásai éppen a dél-francia–olasz kötetben,¹⁵⁴ hogy állnak, mivel úgy nézem, ő nem szól arról, ami onnan már a XII. században átjöhett és át is jött az Alpokon. A regensburgi Schottenkirche északi kapujának pontos datálása pl. igen érdekelne, majd gyűn, hogy miért. Na de hagyjuk most ezt, inkább rátérek arra, hogy Hamann tata és a német honi dolgok láttán kénytelen voltam azon hiedelemre jutni, hogy a Szentmihályfai timpanon nem régebbi a templomnál, sőt annak készült és bele passzol a templom egyéb plasztikai díszébe.¹⁵⁵ Lehet, hogy nagy csacsiság amit írok, és Hamannabb vagyok Hamannál, de hát épp ezért írom le bölcs ítéletedre. A gondolatmenet a következő. A reliefen korhatározó nem lehet maga a relief, mert annyira provinciálisan egyszerű, és tán kidolgozatlan is, nem lehet az egymagában az alsó szalagfonat sem, de feltétlenül korhatározó az ívet keretelő valami, főként a szalagfonattal együtt. Ha u. i. ezt megnézzük, a mellékelt lapon látható minta bujik ki, ami nem más, mint egy szíjszerűen fonódó inda, melyből félpalmetta levelek ágaznak ki és ezek alkotják a mandula alakú belső terekben azt a különös, kifelé csipkés szélű, belül egy hasadékok mutató, valamit. Nos, hát ez a minta megtalálható: Pavia S. Michele, Déli kapu (Hamann I. 64. kép) itt a külső oldalra egész két oldalas levelek esnek. A palmetta alak nem igen érezhető. Tulajdonítható ez a kerek ívtagon betöltendő tér alakjának.

Worms, keleti kórus, falpillér [29. kép]. Itt már klasszikusabb, teltebb palmetta jelleg jobban érvényesül, lényegileg közelebb van a mienkhez. Láttam azon kívül bambergi oszlopfőkön is,

¹⁵¹ A 150. jegyzetben idézett 1931-es nürnbergi katalógusban csak az Imhoff-oltár mestere szerepel: Meister des Imhoffaltars in St. Lorenz zu Nürnberg. Kat. 43, 29–30. Taf. 8. Az oltárt az 1449-ben elhunyt Konrad Imhoff alapította, a kutatás 1418–1422 közé helyezi. Vö. BALDASS (1932), Abb. 43.

¹⁵² A báti táblaképekhez, Baldass teóriájának hazai recepciójához és kritikájához lásd RADOCSEY (1955), 46–48, 275–276, VI–VII. tábla. Báti táblaképekről összefoglalóan, szakirodalommal: Keresztény Múzeum Esztergom (1993), 175, Kat. Nr. 4. (TÖRÖK Gyöngyi); MUCSI (1960), 11–21. Bogyay ebben az időszakban az oltárdíszítő-művészetről írott tanulmánya kapcsán foglalkozott késő középkori táblaképfestéssel: BOGYAY (1942/1943), azonban a báti képek kérdését és a nürnbergi alkotások ez irányú szerepét majd csak évtizedekkel később tárgyalta: BOGYAY (1964), 14–15.

¹⁵³ HAMANN (1923b), 112–115, Abb. 216. (Die Neumarktskirche in Merseburg),... Apostel auf dem Schultern der Propheten ist das Thema des Fürstenportales in Bamberg. Die Figuren sind von einer Primitivität, die an die lineare Oberflächenbearbeitung der Quedlinburger Äbtissinnen [a St. Servatius apátnő-síremlékei] erinnert, aber durchsetzt von reiferen Faltenmotiven plastischer, seitwärts streichender Falten, daß auch hier nichts hindert, einen Einfluß vorgeschrittener Bamberger Kunst auf zurückgebliebenen sächsischen Provinzialismus anzunehmen. Das Taufbecken wäre dann also auch erst gegen 1240 entstanden."

¹⁵⁴ HAMANN (1923a).

¹⁵⁵ Bogyay a Szentmihályfáról írt első tanulmányában – BOGYAY (1937), 4 – még úgy vélekedett, hogy a „kapuelőcsarnok” déli részén befalazott, Agnus Deit ábrázoló kőlap (timpanon) a kapu faragványainál régebbi. Később azonban már egykorúságuk, összetartozásuk mellett érvelt: BOGYAY (1941a), 225–228.

a Georgenchoron, méghozzá a szalagfonat szoros közelében. Általában tény az, hogy a szalagfonat pont ezen körben, Paviától, Milanótól, Worms–Gelnhausen–Bamberg–Regensburg stb-ig mindenütt már igen kedvelt valami. Longobard fonatos keretelésű timpanon van Gelnhausenben és Wormsban is. Mindez Hamannban szépen benne van.¹⁵⁶ A kör ahonnan a motívumok jönnek, megvolna, úgy szintén a kor is. A képre magára emlékszel, azt hiszem Novotny könyvében találtunk egy pontos ikonográfiai és kompozícióbeli párhuzamot, úgy néztem olyan XIII. század közepe táji valami, azaz timpanon lehetett.¹⁵⁷ Még tovább jutunk, ha megnézzük alaposan a szentmihályfai kaput. Jellegzetes rajta: csavaros díszítésű tag, azaz nyolcszöglet három oldalával alakított pillértag, amelyeknek kapiteljük voltaképp nincs, hanem olyan szélesebb, tagoltabb fedőlemez féle van csak az ívek és oszlopok közt. A belsónél az oszlopfeje helyén valami cifraság látszik, hogy mi, megpróbálom kikaparni. Kifelé a fedőlemez, hirtelen el van vágva, keresztbe van metszve a profil, kétségtelen, hogy itt hiányzik a folytatás, tehát befejezetlen a kapu. A kapu oszlopokkal simított pilléreivel, elsorvasztott kapitelljeivel, normann elemek hiányával, mind ama bizonyos északolasz–délnémet kombinációra utal, és pl. a kapitellek helyén éppen hasonló tagot találunk, csak éppen valamivel gazdagabbat Millstadt am See nyugati [31. kép] kapuján,¹⁵⁸ amely teljesen ebbe a délfrancia–lombard–délnémet áramlatba kapcsolódik. Hamann I. 233. kép. A kapitellzóna elsatnyulására illetve átalakulására, ahogy a képeken láttam, már a veronai ny. dómkapu és a cremonai dómkapu is példa lehet. Ugyancsak ezekre emlékeztem a kapunak az előcsarnokba helyezése. Olaszoknál a kapitellek eltűnése, amelyek mindig az oszlop v. pillér különállását hangsúlyozzák, indokolva lehet a pálcavékonyságúvá finomított és sűrűn rakott oszlopokkal. Millstadt és nálunk is azonban egyáltalában nem olasz arányok, Millstadt nem lehet előkép, de kortárs igen. Erre véletlenül Hamannak történeti alapja van, a XIII. század közepe táji tűzvész utáni átépítés. Tehát eljutnánk ahhoz a dátumhoz, amit a templomról eredetileg is kisütöttünk. A kapu tehát nem készült el, úgy ahogy akarták, a timpanon is, amit a relíeímezőn kívüli vésőnyomok mutatják, még munkában állhatott. A relíeí és dísz sokkal plasztikusabban nemigen lett volna befejezve sem, hiszen az ornamentika voltaképp kimondottan sík ornamentika, a relíeí pedig csak beleilleszkedett volna ebbe és kénytelen voltam látni egy jó csomó példán a müncheni Bayerisches Nationalmuseumban¹⁵⁹ és egyebütt is. Hogy provinciális jellegű dolgoknál a rajzos, lapos relíeí a bambergi profétákkal egyidőben is él. Ja igaz, Würzburgban láttam egy oszlopot, a Custos meg én is a XIII. sz. végére datáltuk, amelyen a timpanon díszének mindkét motívuma fejletlenebb alakban, de lényegileg már megvan együtt. Visszatérve a befejezetlenségre: erre utal az is, hogy csak három oszlop kapott rendes lábat, fejezetet meg egy sem. A faragók tehát meglógtak. Hamann szomorújátékot írta ebből. Na és végül ott vannak a fent kikukucsáló bika, illetve kosfejek.¹⁶⁰ Nem lehetnek ezek is olyanfélék, mint a worms-i keleti kórus galériájának oszlopai alól kikukkantó emberek és állatok, vagy mint a bambergi keleti kórus sarkain az ablakok feletti párkány alatt a sarkokon, tehát az egyik szentmihályfai fejnek megfele-

¹⁵⁶ Egyebek mellett: HAMANN (1923a), 87; HAMANN (1923b), 52, Abb. 97.

¹⁵⁷ Bogyay a NOVOTNY (1930), 67 képtábláján közölt, Karintiában fekvő St. Veit an der Glan plébániatemplom nyugati kapujának timpanonjára gondolhat. Középpont Agnus Dei látható kereszttel, kétfelől pedig a zalaszentmihályfai ívmezőhöz hasonlóan – evangélista-szimbólumként értelmezhető – oroszlán, valamint egy glóriás sas tűnik fel. Az ívmeződomborműről bővebben lásd NOVOTNY (1930), 85–87; újabb értékelése: GBKÖ I. (1998), Nr. 109, 363–364. A karintiai ívmeződomborművet az 1210-es évekre datálja a jelenlegi kutatás, az Isten Báránya mellett feltűnő evangélista-szimbólumokat pedig a templom titulussával hozza összefüggésbe.

¹⁵⁸ HAMANN (1923a), 127–132, Abb. 233–234, 236–240; NOVOTNY (1930), 61–78, Abb. 43–56. Millstatthoz vö. Függelék, 1. levél és 98. jegyzet.

¹⁵⁹ Ezekről Münchmünster és Biburg 12–13. századi plasztikájával összefüggésben egyebek mellett: KARLINGER (1924), 84–85, uo. 125–127. képek.

¹⁶⁰ Zalasantmihályfa e részletéhez lásd BOGYAY (1937), 6–8. A „kos- és marhafejjel” díszített vállköveket a későbbi műemléki kutatás során kiváltották a torony északnyugati sarkáról, illetve déli ablaka alól, és a torony nyugati homlokzatának ikerablak-csoportjába építették vissza. Lásd VALTER (1971–1972); H. VLADÁR (1971–1972), 164–165, 174.

lően befalazott ember- és állatalakok?¹⁶¹ Na és ha Hamann volnék, akkor még azt is állítanám, hogy a templom nyugati karzata redukciója egy nagy templom ugyancsak háromnyílásos karzatának,¹⁶² amely tehát eltérve az általános használattól, a mellékhajók felé, is nyitva volna, és ezt az előképet is megtalálnám ugyan azon a területen, ahonnan a többi jött, Regensburgban a Schottenkirchében. Így legalább Hamann nagy gyönyörűségére valami normann tragikum is belekerülne.

Hanem most gyün a másik: az ornamentikához előrántott wormszi falpillér két szélén belesimulva, a sarok élbe némi kariatyda ízzel, két bajszos muki rángatja a szakállát [29. kép].¹⁶³ Bajszuk, szemük erősen emlékeztet a teljesen azonos motívumú zalavári muki ebbéli kiképzésére [27–28. kép].¹⁶⁴ De előgyűnnek a szakállrángató mukik még Moosburgban is, a kapu bal külső falpillérfejezetében, itt már a fejükkel tartják a dekplattnit [30. kép],¹⁶⁵ na es előgyűnnek a moosburgiak papáján, a regensburgi északi skótkapun is [7. kép],¹⁶⁶ a wormsihoz hasonló pillérsarkokon, de sajnos a képen alig lehet látni őket, de Hamann megírja, hogy ott vagynak. A mi zalavári atyusunknak esze ágában sem volt olyan jámbor svábként belesimulni egy falba vagy pillérbe, hiszen egész körös-körül, még a szép öve is ki van faragva [28. kép]. Viszont kétségtelen, hogy oszlop és nem vaj volt a fején. Tehát kerek plasztika, kimondott atlaszi szolgálattal. Ebben közelebb áll talján kollégáihoz. (Piacenza) Viszont félalak, tehát vagy valamiféle konzol állhatott (vö. regensburgi északi skótkapu feletti karyatidákat [8.kép])¹⁶⁷ vagy valami más épülettagnak.

A félalakokról Hamann bölcsen azt tanítja, hogy az a kapuk külső ívénel, azt tartva nem esőt, halált vagy jó szerencsét, hanem délfrancia motívumot jelent. Evvel kapcsolatban aztán megnevelt, köztisztviselő és saját káromon és majdnem betört fejemen tanult koponyámban ismét egy régi-régi lázadó gondolat: hogy a zalavári szalagfonatos párkánytöredék, illetve kétségtelenül kapufélfa, az-az félkő, szintén ide tartozik és nem írható Istenben boldogul Privina, vagy legkésőbbi Szent István királyaink számlájára. Hekler tata is a milánói S. Ambrogio kapubejáratának pillérfőjére hivatkozik, én viszont a paviai S. Michele északi kapujának, jobb félkövét azaz félfáját említhetném Hamann I. 66. ábra nyomán, ahol ugyancsak ilyenfajta, bár azért nem azonos szalagfonat ékesíti a kapufélfát.¹⁶⁸ Úgy hiszem ez egy nyom volna, ami alapján Zalavárról ki lehetne hámozni azt a kevés semmit, ami kihámozható. Hanem mert aztán gondolom, hogy átkozod magad és téped üstöködet, hogy minek is bocsátottál rá erre a Hamannra. Ne félj, belátható időn belül vissza is adom, már a vége felé járok, a végét, a magyaroakat már előre is átfutottam. Lehet, hogy az én sorrendem közelebb jár a történeti valósághoz, mint az övé?

A többi papír helyet meghagyom ékes rajzolmányaimnak, mert már 11 óra vagy. Küldök egy képet a szentmihályfai kapu kérdéses kapitellhelyettesítő részéről, ha kimegyek csinálók a lábakról, az elmosódott és fejlett saroklevelekről is stb. Aztán kíváncsian várom b. beszámolódat a bulgár régi- és új szépségekről. Prof. Gerke aus Berlin, ki velünk volt nagy őskeresztény és keletész, totál leszidta Strzygowskyt,¹⁶⁹ azt mondta ő is, hogy az öreg hasból datált és rajzolt, hogy a teoriáinak megfe-

¹⁶¹ Worms említett részletéhez lásd HAMANN (1923a), 19, Abb. 36–37. Bamberghez HAMANN (1923b), 73, Abb. 159.

¹⁶² BOGYAY (1937), 4–6.

¹⁶³ Worms, székesegyház-belső, a keleti szentély északi falpillére: HAMANN (1923a), 17, Abb. 52.

¹⁶⁴ GEREVICH (1938), CCXVII/1, CCXVIII. (13. század közepe); TÓTH S. (1992), 163, Kat. Nr. 12. és 14. 5. kép, valamint Kat. V. 64–65, 450–452 (TÓTH Sándor), in TAKÁCS (2001), 450–452 (1220–1240 körüli datálással).

¹⁶⁵ A bajor területen fekvő Moosburg bencés apátságának nyugati portáljához: HAMANN (1923b), 71–73, Abb. 137–138; KARLINGER (1924), 32–34, Abb. 41, 44–45.

¹⁶⁶ HAMANN (1923a), 17, Abb. 11, 32–33.

¹⁶⁷ Például HAMANN (1923a), Abb. 15.

¹⁶⁸ A paviai San Michele északi kapujának jobb oldali béléten. HAMANN (1923a), 37, Abb. 66.

¹⁶⁹ Josef Strzygowski (1862–1941) a bécsi egyetem „egyik” művészettörténeti tanszékének vezetője volt, amely Max Dvořákéval párhuzamosan működött. Munkássága, metodikája különösen Csemegire hatott. E hatás Csemegi későbbi tanulmányai mellett Bogayayval folytatott háború utáni levelezéséből is kitűnik, amelyre a jelen munka nem tér ki; a Friedrich Gerke által Bogayaynak említett vita tudománytörténeti háttéréhez lásd JÄGGI (2002), 91–111; MAROSI (2008), 103–113.

leljen, és állítja feszül, hogy a kora középkori ill. későantik kelet–nyugat ellentét csak képzelet szülte: a voltaképpen középkori keresztény architektúrát nyugat szülte és elterjedt a római területen, tehát a mai keleten is, értve ezen folyamat alatt az alapeszméket és csirákat, nem pedig a tényleges, teljes kifejlődött emlékkincset. Na de hát jó éjszakát öreg szkipetár, komitácsi vagy mi, sok szeretettel ölel ismét Actaffy barátod, ki közben megszűnt a vizsga következtében¹⁷⁰ seg. lenni.

RÖVIDÍTÉSEK

KÖH – Kulturális Örökségvédelmi Hivatal

MNM – Magyar Nemzeti Múzeum

MOB – Műemlékek Országos Bizottsága

MTA BTK MI – Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet

UIM – Ungarisches Institut/Magyar Intézet. 2009-ig Münchenben működött Ungarisches Institut München/Müncheni Magyar Intézet néven, azóta Regensburgba helyezték: Ungarisches Institut im Wissenschaftszentrum Ost- und Südosteuropa Regensburg

UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay – Ungarisches Institut, Bibliothek, Sondersammlungen, Nachlaß von Thomas von Bogyay

VKM – Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium

BIBLIOGRÁFIA

- ALFÖLDI (1948) – ALFÖLDI András: Budapest székesfőváros Aquincumi Múzeuma és a Pázmány Péter Tudományegyetem Érem- és Régiségtani Intézete, Könyvtára együttes felállítás a budapesti Bölcsészkar központi épületében (beszéd), *Archaeologiai Értesítő*, III(1946–1948), VII–IX., 442–444.
- BALASSA (2001) – BALASSA Iván: László Gyula életútja. A Nemzeti Múzeumban, külföldi tanulmányutak (1935–1940), in LÁSZLÓ (2001), 36–46.
- BALDASS (1932) – BALDASS, Ludwig: Nürnberger Tafelbilder aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts: ein Nachwort zur Nürnberger Ausstellung von 1931, *Städel Jahrbuch*, 7(1932)/8, 62–73.
- BÉKEFI (1907) – BÉKEFI Remig: *A Balaton környékének egyházai és várai a középkorban*, Budapest, Hornyánszky Viktor Császári és Királyi Udvari Könyvnyomdája, 1907.
- Bogyay-életrajz* – BOGYAY Tamás: Bogyay Tamás életrajzi adatai (gépirat, München, 1991/1992 körül), UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay, Biobibliographische Schriftensammlung.
- Bogyay-interjú* – Televíziós interjú Bogyay Tamással [1988]. Beszélgetőtárs: MAROSI Ernő, szerkesztő: ÉZSIÁS Anikó, rendező: SZAKÁLY István, riporter: SZÉNÁSI Sándor, sajtó alá rendezte: LACZKÓ Ibolya, *Ars Hungarica*, XXII(1994)/2, 259–276.
- Bogyay – Lebensweg* – BOGYAY, Thomas von: Ein subjektiver Bericht über meinen bisherigen Lebensweg (gépirat, 1978/1979 körül), UIM Bibl., SoSa, NI. Bogyay, Biobibliographische Schriftensammlung.
- BOGYAY (1937) – Dr. BOGYAY Tamás: A szentmihályfai templom, *Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye*, LXXI(1937)/5–6, február, 30–35. (Klny, 3–8.)
- BOGYAY (1938) – Dr. BOGYAY Tamás: *A kapornaki egykori bencés apátság XII. századi bazilikája*, Történetírás, Budapest, 1938. (illetve folyóiratban: *Történetírás*, II[1938]/2, 153–161; a hivatkozások a különnyomatra vonatkoznak.
- BOGYAY (1940) – Dr. BOGYAY Tamás: A kallosdi kerek templom, *Dunántúli Szemle*, VII(1940), 267–277.
- BOGYAY (1940/1941) – Dr. BOGYAY Tamás: Isten Báránya. Adatok az Árpád-kori templomkapuk ívmeződíszítéseinek ikonográfiájához, *Regnum. Egyháztörténeti Évkönyv* (1940–1941), 94–122 (klny. még: Dunántúli Szemle Könyvei 187).

¹⁷⁰ A tisztviselőként ekkoriban letett jogi és közigazgatási vizsgára utal, amelynek köszönhetően hamarosan megkapta kinevezését Budapestre, a VKM-be. *Bogyay – Lebensweg*, 5.

- BOGYAY (1941a) – Dr. BOGYAY Tamás: Két Árpád-kori tympanondombormű Zala megyéből, *Technika*, XXII(1941)/6, 225–229.
- BOGYAY (1941b) – Dr. BOGYAY Tamás: Szent István korabeli oltár töredéke Zalavárról, *Dunántúli Szemle*, VIII(1941)/1–2, 88–93.
- BOGYAY (1942/1943) – BOGYAY Tamás: Adatok a középkori magyar oltárdíszítő művészet történetéhez, klny. a *Regnum. Egyháztörténeti Évkönyv* (1942/1943) kötetéből, 1–22.
- BOGYAY (1942a) – BOGYAY, Thomas von: Vom Taschenblech zur Basilika, in *Vom Geist der Ungarischen Kunst. Das Bildwerk. Kunst im Geist und Leben der Völker I/1. Ungarn-Heft*, Hg. von Arbeitsgemeinschaft des Anton Hekler-Kreises Florian Kupferberg Verlag, Berlin, 1942, 7–11.
- BOGYAY (1942b) – BOGYAY, Thomas von: Inhalt und Ausdrucksform der Ungarischen Kunst des Späten Mittelalters, in *Vom Geist der Ungarischen Kunst. Das Bildwerk. Kunst im Geist und Leben der Völker I/1. Ungarn-Heft*, Hg. von Arbeitsgemeinschaft des Anton Hekler-Kreises Florian Kupferberg Verlag, Berlin, 1942, 23–28.
- BOGYAY (1943a) – Dr. BOGYAY Tamás: Magyar Műemléki Kiállítás, *Dunántúli Szemle*, IX(1943), 61–67.
- BOGYAY (1943b) – BOGYAY, Thomas von: A Szent György-hegyi Szent Kereszt-kápolna, *Technika*, XXIV(1943)/4, 217–218.
- BOGYAY (1944a) – BOGYAY Tamás: A jáki apátsági templom és Szent Jakab kápolna. Művészettörténeti összefoglalás és vezető a két templom megtekintéséhez, Szombathely, é. n. [1944] (*Dunántúli Szemle Könyvei* 220). A tanulmány részletekben is megjelent: BOGYAY Tamás: A jáki apátsági templom és Szent Jakab kápolna, *Dunántúli Szemle*, 10 (1943), 21–30, 95–113, 205–221, 302–314; *Dunántúli Szemle*, 11(1944), 55–63, 182–191. A hivatkozások az önálló kötet lapjaira vonatkoznak.
- BOGYAY (1944b) – BOGYAY Tamás: Az ákosi református templom, *Magyar Építőművészet*, 43(1944), 67–70.
- BOGYAY (1944c) – BOGYAY Tamás: Tíz év középkori ásatásainak művészettörténeti eredményei, *Századok*, LXXVIII(1944), 488–509.
- BOGYAY (1944d) – BOGYAY Tamás: (ismertetés) Dercsényi Dezső: A székesfehérvári királyi bazilika. Budapest 1943, *Századok*, LXXVIII(1944), 322–324.
- BOGYAY (1944e) – BOGYAY Tamás: Elpusztult és átépített középkori templomok a Balaton vidékén. Badacsony egyháza a középkorban, *Balaton Szemle*, III(1944)/19, április, 508–510.
- BOGYAY (1944f) – BOGYAY Tamás: A felsőörsi prépostsági templom helyreállítása, *Balaton Szemle*, III(1944)/17–18, február, 473–476.
- BOGYAY (1953) – BOGYAY, Thomas von: Normannische Invasion – Wiener Bauhütte – Ungarische Romanik, in *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, II: Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter*, Baden-Baden, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1953, 273–304.
- BOGYAY (1964) – BOGYAY, Thomas von: *Bayern und die Kunst Ungarns*, München–Zürich, Schnell&Steiner, 1964 (*Studia Hungarica. Schriften des Ungarischen Instituts München*, I).
- BOGYAY (1992) – BOGYAY Tamás: Történeti forrás- és művészet-történeti stíluskritika Zalavár körül. (Megjegyzések Tóth Sándor „A keszthelyi Balatoni Múzeum középkori kőtára” című tanulmányához), *Zalai Múzeum*, 4(1992), 169–177.
- BOGYAY (1993) – BOGYAY Tamás: Ják és Bamberg, in VALTER Ilona (szerk.): *Tanulmányok Entz Géza nyolcvanadik születésnapjára*, Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1993, 11–18 (*Művészettörténet – Műemlékvédelem*, II).
- BUSCH (1932) – KARL BUSCH: *Regensburger Kirchenbaukunst 1160–1280*, Kallmünz, 1932 (*Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg*, 82).
- CSÁNYI (1910) – CSÁNYI Károly: *A középkori építőművészet formái*, Budapest, 1910 (Építő Munkavezetők Könyvtára, XXVII).
- CSÁNYI (1951) – CSÁNYI Károly: Bizánci elemek az Árpád-kori magyar építészetben, in *MTA II. Társadalmi-történeti Tudományok Osztályának Közleményei*, 3, Budapest, 1951, 25–40 (*Muzeológiai sorozat* II. kötet, 1. szám. Művészettörténet).
- CSEMEGI (1935a) – Ifj. CSEMEGI József: Az egri várszékesegyház jelentősége a XII. században, *Archaeologiai Értesítő*, XLVIII (1935), 217–223.
- CSEMEGI (1935b) – CSEMEGI József: Fejezet az egri várszékesegyház építésének történetéből. Dóczy Orbán egri székesegyháza, *Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye*, 1935/11–12 (klny.), 3–23.
- CSEMEGI (1936a) – Ifj. CSEMEGI József: Antik díszítőelemek továbbélése román építészeti ornamentikánkban, *Magyar Művészet*, XII(1936), 373–379.
- CSEMEGI (1936b) – Ifj. CSEMEGI József: Tervezés-technikai kérdések a középkori építészetben, *Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye*, X(1936)/7–12, 44–52.
- CSEMEGI (1937a) – Ifj. CSEMEGI József: A budavári koronázó főtemplom déli-keleti kapuja, *Történetírás*, I(1937)/4, 356–369.
- CSEMEGI (1937b) – Ifj. CSEMEGI József: A Szent Miklósról nevezett budavári domonkos kolostortemplom, *Történetírás*, I(1937)/5–6, 489–497.
- CSEMEGI (1939a) – Ifj. CSEMEGI József: A jáki apátság temploma, *Vasi Szemle*, VI(1939), 12–37.

- CSEMEGI (1939b) – Ifj. CSEMEGI József: A garamszentbenedeki apátsági templom alaprajzának építészettörténeti vizsgálata, *Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye*, LXXIII (1939), 110–114.
- CSEMEGI (1939c) – Ifj. CSEMEGI József: *Kassai István művészete*, Budapest, 1939.
- CSEMEGI (1939d) – Ifj. CSEMEGI József: Adatok Budapest művészetének történetéhez, *Történetírás*, III(1939)/2, 75–87.
- CSEMEGI (1941a) – Ifj. CSEMEGI József: Jegyzetek az egri székesegyház építéstörténetéhez, *Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye*, LXXV(1941)/21–22, 92–94.
- CSEMEGI (1941b) – Ifj. CSEMEGI József: A tarnaszentmáriai templom, *Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye*, LXXV (1941)/11–12, 44–46.
- CSEMEGI (1942) – Ifj. CSEMEGI József: Fehér Géza: A bolgár-törökök szerepe és műveltsége. (A bolgár-törökök és a honfoglaló magyarok hatása a kelet-európai művelődés kialakulásában.) Budapest, 1940. (könyvismertetés), *Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye*, LXXVI(1942)/17–18, 70–71.
- CSEMEGI (1943) – CSEMEGI József: Hol állott egykor az óbudai királyi vár? Beszámoló az óbudai ref. templom és paplak területén 1934–35-ben végzett ásatás eredményéről, *Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye*, LXXVII(1943)/5, 34–44.
- CSEMEGI (1949) – CSEMEGI József: A tarnaszentmáriai templom hajójának stíluskritikai vizsgálata, *Antiquitas Hungarica*, III(1949), 92–111.
- CSEMEGI (1950) – CSEMEGI József: Herakles-csomó, *Budapest Régiségei*, XV(1950), 549–560.
- CSEMEGI (1954) – CSEMEGI József: A középkori építészet szerkesztési módszerei, in *Művészettörténeti tanulmányok. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve* (1953), Budapest, 1954, 13–56.
- CSEMEGI (1955) – CSEMEGI József: *A budavári főtemplom középkori építéstörténete*, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvalalata, 1955.
- CSEMEGI (1957) – CSEMEGI József: Trinitász-szimbólumok és ábrázolások a középkori Magyarország művészetében. Eredetük, továbbélésük és népművészeti kapcsolataik, in *Művészettörténeti tanulmányok*, szerk.: DAVID Katalin, Budapest, 1957, 7–45 (Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1954–1955, IV).
- CSEMEGI (1958) – CSEMEGI József: Az aracsí kő, *Archaeologiai Értesítő*, 85(1958)/2, 174–189.
- DERCSÉNYI (1937a) – DERCSÉNYI Dezső: Az Árpád-kori kőfaragó-művészet első emlékei, h. n. [Kecskemét], é. n. [1937] (Magyarságtudomány tanulmányai, V).
- DERCSÉNYI (1937b) – DERCSÉNYI, Dezső: *Hungarian Medieval Art under the Árpád-Dynasty*, Budapest, Society of the Hungarian Quarterly, 1937.
- DERCSÉNYI (1942) – DERCSÉNYI, Dezső: Romanische Kunst im Ungarn der Arpadenzeit, in *Vom Geist der Ungarischen Kunst*. Das Bildwerk. Kunst im Geist und Leben der Völker I/1. Ungarn-Heft, Hg. von Arbeitsgemeinschaft des Anton Hekler-Kreises Florian Kupferberg Verlag, Berlin, 1942, 12–22.
- DERCSÉNYI (1943) – DERCSÉNYI Dezső: *A székesfehérvári királyi bazilika*, Budapest, MOB, 1943 (Magyarország művészeti emlékei).
- DERCSÉNYI (1944) – DERCSÉNYI Dezső: (ismertetés) Bogay Tamás: A jáki apátsági templom és Szent Jakab-kápolna. Szombathely 1943. (Dunántúli Szemle Könyvei 220), *Századok*, LXXVIII(1944), 581.
- DERCSÉNYI (1959) – DERCSÉNYI Dezső: Árpád-kori műemlékeink Vas megyében, *Vasi Szemle*, II(1959), 57–69.
- DILLY (1988) – Heinrich DILLY: *Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945*, Berlin–München, Deutscher Kunstverlag, 1988.
- DILLY (1990) – Heinrich DILLY (Hg.): *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin, Reimer, 1990.
- DONIN (1915) – Richard Kurt DONIN: Romanische Portale in Niederösterreich, *Jahrbuch der k. k. Zentralkommission für Denkmalspflege*, IX(1915), 1–105.
- DONIN (1916) – Richard Kurt DONIN: Das Riesentor bei St. Stephan im Rahmen der niederösterreichischen Portalentwicklung. (Aus dem von Richard K. Donin am 16. Dezember 1915 gehaltenen Vortrage), *Monatsblatt des Altertums-Vereines zu Wien*, XI(1916), Nr. 1. Jänner, 33 Jahrgang, 197–200.
- DONIN (1932) – Richard Kurt DONIN: *Der mittelalterliche Bau des Domes zu St. Pölten*, Wien, Verlag des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, 1932.
- DONIN (1944) – Richard Kurt DONIN: Die romanische Baukunst in Wien, in Uő (szerk.): *Geschichte der bildenden Kunst in Wien. Erster Band. Von der Urzeit bis zur Romanik*, Wien, Wiener Verlag, 1944, 145–183.
- DONIN (1951) – Richard Kurt DONIN: *Zur Kunstgeschichte Österreichs. Gesammelte Aufsätze*, Wien–Innsbruck–Wiesbaden, Rohrer, 1952.
- ÉBER (1922) – ÉBER László: Magyarország Árpád-kori művészete, *Műbarát*, II(1922), 73–108, 121–168.
- ÉBER (1922) – ÉBER László: Magyarország Árpád-kori művészete, *Műbarát*, II(1922), 73–108, 121–168.
- EISENWERTH (1966) – J. Adolf Schmoll EISENWERTH: Friedrich Gerke zum 65. Geburtstag, *Pfälzer Heimat*, 17(1966), 37–38.

- ENDRES (1903) – Joseph-Anton ENDRES: *Das St. Jakobsportal in Regensburg und Honorius Augustodunensis*, Kempten, Verlag der Jos. Kösel'schen Buchhandlung, 1903.
- ENTZ–GERŐ (1958) – ENTZ Géza–GERŐ László: *A Balaton-környék műemlékei*, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1958.
- FASTENAU (1916) – FASTENAU, Jan: *Romanische Bauornamentik in Süddeutschland*, Strassburg, Heitz&Mündel, 1916 (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, 188).
- FERKAI (2001) – *Pest építésze a két világháború között*, szerk. FERKAI András, Budapest, Mediaware Szolgáltató, 2001.
- FODOR (2001) – FODOR István: László Gyula, a régész, in LÁSZLÓ (2001), 150–162.
- FORSTER (1905) – *Magyarország műemlékei*, I, szerk.: FORSTER Gyula, Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága Kiadványai, 1905.
- FORSTER (1906) – *Magyarország műemlékei*, II, összeáll.: GERECZE Péter, szerk.: FORSTER Gyula, Műemlékek Országos Bizottsága Kiadványai, 1906.
- GÁL (1929) – Ladislaus GÁL: *L'Architecture religieuse en Hongrie du XI^e au XIII^e siècles*, Paris, Leroux, 1929 (Études d'art et d'archéologie publiées sous la direction d'Henri Focillon).
- GBKÖ I. (1998) – *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, I: *Früh- und Hochmittelalter*, Hg. Hermann FILLITZ, München–New York–Wien, Prestel Verlag, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1998.
- GENTHON (1932) – GENTHON István: *A régi magyar festőművészet*, Vác, 1932.
- GENTHON (1956) – GENTHON István: In memoriam Csányi Károly (1873–1956), *Művészettörténeti Értesítő*, V(1956)/2–3, 189.
- GEREVICH (1925) – Tiberius GEREVICH: Von der älteren Ungarischen Kunst, *Ungarische Jahrbücher*, V(1925)2, 147–176.
- GEREVICH (1938) – GEREVICH Tibor: *Magyarország román kori emlékei*, Budapest, MOB, 1938 (Magyarország Művészeti Emlékei II).
- GINHART (1944) – Karl GINHART: Die romanische Bildnerei in Wien, in Richard Kurt DONIN (hg.): *Geschichte der bildenden Kunst in Wien. Erster Band. Von der Urzeit bis zur Romanik*, Wien, Wiener Verlag, 1944, 185–211.
- GINHART–DONIN (1941) – *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler in Ostmark*, I: *Wien und Niederdonau*, bearb. Karl GINHART–Richard Kurt DONIN, Wien–Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1941.
- GOCKEL (2006) – Heinz GOCKEL: *Der Bamberger Reiter. Seine Deutungen und seine Deutung*, München–Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2006.
- GUBITZA (1911) – GUBITZA Kálmán: A monostorszegi fonatmintás kőtörödékek, *Archaeologiai Értesítő*, XXXI(1911), 377–378.
- GUBITZA (1916) – GUBITZA Kálmán: A bodrogszigeti pálos emlék, *Archaeologiai Értesítő*, XXXVI(1916), 56–62.
- H. VLADÁR (1971–1972) – H. VLADÁR Ágnes: A zalaszentmihályfai r. k. templom helyreállítása, *Magyar Műemlékvédelem*, VII(1971–1972), 164–165, 174.
- HAMANN (1923a) – Richard HAMANN: *Deutsche und Französische Kunst im Mittelalter*, I: *Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland auf dem Wege durch Italien und die Schweiz*, Marburg a. Lahn, Kunstgeschichtliches Seminar, 1923.
- HAMANN (1923b) – Richard HAMANN: *Deutsche und Französische Kunst im Mittelalter*, II: *Die Baugeschichte der Klosterkirche zu Lehnin und die Normannische Invasion in der deutschen Architektur des 13. Jahrhunderts*, Marburg a. Lahn, Kunstgeschichtliches Seminar, 1923.
- HAMANN (1924) – HAMANN, Richard: *Deutsches Ornament*. Auswahl nach Aufnahmen des kunstgeschichtlichen Seminars mit einer Einleitung von Richard HAMANN, Marburg a. Lahn, 1924.
- HAMANN (1926/1927) – Richard HAMANN: Motivwanderung von West nach Osten, *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, III–IV(1926/1927), 49–73.
- HARTIG (1939) – Otto HARTIG: *Der Bamberger Reiter und sein Geheimnis*, Bamberg, 1939.
- HEKLER (1937) – Anton HEKLER: *Ungarische Kunstgeschichte*, Berlin, Mann, 1937.
- HELL (1939) – HELL Géza: Régi vasi templomok. I. A csempeszkopácsi róm. kat. templom, *Vasi Szemle*, (1939), 99–108.
- HENSZLMANN (1864) – HENSZLMANN Imre: *A székes-fehérvári ásatások eredménye*, Pest, Heckenast Gusztáv bizománya, 1864.
- HOEFELMAYR (1953) – Ingeborg HOEFELMAYR: Meister des Hauptportals von Ják, in *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie*, II: *Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter*, Baden-Baden, 1953, 305–319.
- HORVÁTH (1935) – HORVÁTH Henrik: *Pannóniai antik elemek továbbélése román épületplasztikánkban*, Pécs, 1935 (Pannónia-Könyvtár, 10).
- HUBEL (2006) – Achim HUBEL: Die jüngere Bildauerwerkstatt des bamberger Doms. Überlegungen zur Erzählform und zur Deutung der Skulpturen, in *Architektur und Monumentalskulptur des 12–14. Jahrhunderts: Produktion und Rezeption. Festschrift für Peter Kurmann zum 65. Geburtstag*, Hg. Stephan GASSER et al., Bern, Lang, 2006, 475–528.
- IPOLYI (1865) – IPOLYI Arnold: *Az egri megye Sz. János apostol és evangelistáról nevezett régi székesegyháza az egri várbán*, Eger, Érseki Lyceum Könyv- és Könyomdája, 1865.

- JÄGGI (2002) – Carola JÄGGI: Ex oriente lux: Josef Strzygowski und die „orient oder Rom“ Debatte um 1900, in *Sanat ta rihi defterleri. Okzident und Orient*, Istanbul, 2002, 91–111 (Kunsthistorische Hefte, 6).
- KARLINGER (1924) – Hans KARLINGER: *Die Romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg*, Augsburg, Deutschen Verein für Kunstwissenschaft, 1924 (Denkmäler Deutscher Kunst).
- KEMPELEN (1911) – KEMPELEN Béla: *Magyar nemes családok*, II, Budapest, Grill Károly Könyvkiadóvállalata, 1911.
- Keresztény Múzeum Esztergom (1993) – Keresztény Múzeum Esztergom, szerk.: CSÉFALVAY Pál, Budapest, Corvina, 1993.
- KISS–MAYER (1991) – KISS Gábor–MAYER László: A szombathelyi régiségtár őrei. (1872–1942), *Vasi Szemle*, XLV(1991)/3, 403–423.
- KROOS (1979) – Renate KROOS: Liturgische Quelle zum Bamberger Dom, in WINTERFELD (1979), I, 160–176.
- LAHU 5. – *Lapidarium Hungaricum. Magyarország építészeti töredékeinek gyűjteménye 5. Vas megye I. Vas megye műemlékeinek töredékei 1. (Belsővat–Kőszegszerdahely)*, szerk. LÖVEI Pál, KÖH, Budapest, 2002.
- LAHU 6. – *Lapidarium Hungaricum. Magyarország építészeti töredékeinek gyűjteménye 6. Vas megye II. Vas megye műemlékeinek töredékei 2. (Magyarszecsőd–Zsenye)*, szerk. LÖVEI Pál, KÖH, Budapest, 2002.
- LANDSBERG (1917) – Anna LANDSBERG: *Romanische Bau-Ornamentik in Südbayern* (Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Frankfurt am Main), München, 1917.
- LÁSZLÓ (1939) – LÁSZLÓ Gyula: Egy regensburgi vállkő/Beiträge zu einem Regensburger Kampferstein, *Folia Archaeologica*, I–II(1939), 209–221.
- LÁSZLÓ (1940) – LÁSZLÓ Gyula: Varkocsos magyar lovas egy XII. századi regensburgi vállkővön, *Szépművészet*, I(1940)/1, 81–84.
- LÁSZLÓ (2001) – László Gyula (1910–1998) emlékkönyv, szerk. BALASSA Iván–LÁSZLÓ Emőke, Budapest, Püski, 2001.
- MAROSI (2008) – Ernő MAROSI: Josef Strzygowski als Entwerfer von nationalen Kunstgeschichten, in *Kunstgeschichte im „Dritten Reich“ Theorien, Methoden, Praktiken*, Hg. Ruth HEFTRIG–Olaf PETERS–Barbara SCHELLWALD, Berlin, Akademie Verlag, 2008, 103–113 (Schriften zur modernen Kunst-historiographie, 1).
- MAYER (1936) – Heinrich MAYER: Neue Forschungen auf dem Domberg zu Bamberg, *Deutsche Kunst- und Denkmalpflege*, 1936, 190–195.
- MIHÁLYI (1934) – MIHÁLYI Ernő: *A magyar falu egyházművészete*, Pannonhalma, 1934 (Pannonhalmi Szemle Könyvtára 8).
- MMA (2002) – *Magyar Múzeumi Arcképcsarnok*, főszerk.: BODÓ Sándor–VIGA Gyula, szerk.: ÉLESZTŐS László, Budapest, Pulszky Társaság–Tarsoly, 2002.
- MORPER (1924) – Johann Joseph MORPER: Zur Technik der Reiterstandbildes im Dom zu Bamberg, *Belvedere*, V(1924)/25, 15–21.
- MORPER (1935/1936a) – Johann Joseph MORPER: Warum Ausgrabungen der West-krypta des Bamberger Domes?, *Die christliche Kunst. Monatschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft*, XXXII(1935/1936), 124–125.
- MORPER (1935/1936b) – Johann Joseph MORPER: Die neuen Ausgrabungen im Bamberger Dom. (Vorläufiger Bericht), *Die christliche Kunst. Monatschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft*, XXXII(1935/1936), 253–256.
- MORPER (1940) – Johann Joseph MORPER: *Die Alte Hofhaltung als Stadtmuseum*, Bamberg, 1940 (Kleine Bamberger Bücher, 3).
- MORPER (1948) – Johann Joseph MORPER: Das Rätsel des Bambergers „Domreiters“, *Das Münster* 2(1948)5–6, 179.
- MUCSI (1960) – MUCSI András: A báti képek ikonográfiája, *Annales Strigonienses* (Esztergom Évlapjai), I(1960), 11–21.
- NAGY (1857) – NAGY Iván: *Magyarország családai czímerekkel és nemzedékrendi táblákkal*, I, Pest, Fiebeisz István, 1857.
- NAGY (1942) – Tibor von NAGY: Zum Problem der Kontinuität in Pannonien, in *Vom Geist der Ungarischen Kunst*. Das Bildwerk. Kunst im Geist und Leben der Völker I/1. Ungarn-Heft, Hg. von Arbeitsgemeinschaft des Anton Hekler-Kreises, Berlin, Florian Kupferberg Verlag, 1942, 3–6.
- NAGY (2006) – NAGY Árpád Miklós: Hekler Antal (1882–1940). Pont – ellenpont. Hekler Antal, a klasszika archaeológus. „Emberek, és nem frakokk.” A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. Első kötet, szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István, *Enigma*, XIII(2006)/47, 161–177.
- NAGY (2007) – NAGY Árpád Miklós: *Classica Hungarica* (II). A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének története a kezdetektől 1929-ig, *Holmi*, 19(2007)/5, 617–636.
- NOVOTNY (1930) – Fritz NOVOTNY: *Romanische Bauplastik in Österreich*. Arbeiten des I. Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien (Lehrkanzel Strzygowski), Bd. XXVI, Wien, 1930.
- PROHÁSZKA (2005) – PROHÁSZKA Péter: Zalavár középkori műemlékei egy feledésbe merült levél nyomán, in Uő: *Kincsek a levéltárból*, Budapest, Martin Opitz, 2005.
- RADOCSEY (1955) – RADOCSEY Dénes: *A középkori Magyarország táblaképei*, Budapest, Akadémiai, 1955.
- RÓMER (1876) – Rómer Flóris: Román- és átmenetkoru építmények hazánk területén, *Archaeologiai Közlemények*, X(1876)/II, 1–61.

- SCHRÖDL (2005) – Barbara SCHRÖDL: Architektur, Film und die Kunstgeschichte im Nationalsozialismus, in *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, Hg. Nikola DOLL–Christian FUHRMEISTER–Michael H. SPRENGER, Weimar, VDG, 2005, 305–324.
- SZAKÁCS (2004) – SZAKÁCS Béla Zsolt: Állandó alaprajzok – változó vélemények? Megjegyzések a „bencés templomtípus” Magyarországi pályafutásához, in BODNÁR Szilvia–JÁVOR Anna–LÖVEI Pál–PATAKI Gábor–SÜMEGI György–SZILÁGYI András (szerk.): *Maradandóság és változás. Művészettörténeti konferencia. Ráckeve 2000*, Budapest, MTA MKI–Képző- és Iparművészeti Lektorátus, 2004, 25–37.
- SRH I. – *Scriptores Rerum Hungaricarum tempore ducum regumque stirpis Arpadianae gestarum*, I, ed. Emericus SZENTPÉTERY, Budapestini, [1937].
- SZMRECSÁNYI (1932) – SZMRECSÁNYI Miklós: *Az egri érseki líceum lapidáriumának tárgymutatója*, Eger, 1932.
- SZÓNYI (1933) – SZÓNYI Ottó: *Régi magyar templomok*, Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága–Magyar Könyvtárak, é. n. [1933].
- TAKÁCS (2001) – TAKÁCS Imre (szerk.): *Paradisum plantavit. Bencés monostorok a középkori Magyarországon*, Pannonhalma, Pannonhalmi Bencés Főapátság, 2001.
- TÓTH S. (1990) – TÓTH Sándor: A keszthelyi Balatoni Múzeum középkori kőtára, *Zalai Múzeum*, 9(1990), 147–187 (A Balatoni Múzeum állandó kiállításainak katalógusai, 10).
- VALTER (1964) – VALTER Ilona: Előzetes beszámoló az őrszentpéteri rk. templom 1963. évi ásatásáról, *Savaria. Vas Megyei Múzeumok Értesítője*, II(1964), 129–141.
- VALTER (1971–1972) – VALTER Ilona: A zalaszentmihályfai r. k. templom kutatása, *Magyar Műemlékvédelem*, VII(1971–1972), 145–160.
- VALTER (2004) – VALTER Ilona: *Árpád-kori téglateplomok a Nyugat-Dunántúlon*, Budapest, Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség, 2004 (METEM Könyvek, 43).
- WENZEL (1929) – Alfred WENZEL: Die Baugeschichte der Klosterkirche zu Trebisch, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, V(1929), 353–419.
- WIEBEL (1927) – Richard WIEBEL: *Das Schottentor. Kulturhistorische Auslegung des Portalbildwerkes der St. Jakobskirche in Regensburg*, Augsburg, Filser, 1927.
- WINTERFELD (1979) – Dethard von WINTERFELD: *Der Dom in Bamberg. Die Baugeschichte bis zur Vollendung im 13. Jahrhundert*, I–II, Berlin, Mann, 1979.
- ZÁDOR I. – Zádor Anna I, szerk.: MARKÓJA Csilla–BARDOLY István, *Enigma*, XV(2008)/54.
- ZÁDOR II. – Zádor Anna II, szerk.: MARKÓJA Csilla–BARDOLY István, *Enigma*, XV(2008)/55.

Krisztina Havasi

Research on architectural monuments from the Arpadian Age in the 1930s and 1940s.

I. The work of Thomas von Bogyay and József Csemegi in light of their correspondence (1939–1950) I. The beginning.

In addition to documents pertaining to his research, the bequest of Thomas von Bogyay (1909–1994) (Ungarisches Institut, Regensburg and the Institute for Art History, Hungarian Academy of Sciences) includes numerous sources on medieval monuments – (mostly from the Arpadian Age) – and the history of scholarship pertaining to these monuments. Bogyay's correspondence relating to art history constitutes an exciting part of this bequest. From the perspective of the history of scholarship, the correspondence with József Csemegi (1909–1963), Géza Entz (1913–1993) and later with Dezső Dercsényi (1910–1987) and József Deér (1905–1972) is of particular importance. This essay examines the thought-provoking discourse in the letters exchanged by Bogyay and József Csemegi, and in particularly the early period, the letters which survived from

1939. This correspondence and the essays written in the years preceding the end of the war are complemented by a collection of photographs that also represents an important source. These photographs were taken by Bogay in the period beginning in the mid 1930s. They depict medieval monuments many of which were still awaiting discovery, edifices from the Arpadian Age, and fragments of masonry that were tucked away in the depths of museum repositories or had been incorporated into secondary structures or simply left lying out in the open. Some of his photographs show various stages of his travels as a student abroad. Each of these sources contributes to our understanding of scholarship on the Middle Ages in the years prior to and during the Second World War, and in particular the art historical research on the Arpadian Age. Furthermore, they also constitute important sources on the condition of numerous, primarily architectural relics of medieval Hungary at the time, as well as the views of contemporaries regarding these relics. At the end of the 1930s and beginning of the 1940s essential works on the art of the Arpadian Age were published. These have since been analysed many times, and they continue to influence later generations of scholars. One such work was the monumental opus on Romanesque art in Hungary by Tibor Gerevich. The excavation of the royal courts of the Árpád Dynasty (the cities of Esztergom and Székesfehérvár) was done primarily within the framework of MOB (Műemlékek Országos Bizottsága, or the National Committee for Historic Monuments), and surveys and documentary work on numerous historic monuments of medieval Hungary were underway. Lectures were held at the university on "Hungarian" and European art of the Middle Ages by Tibor Gerevich (1882–1954) and Antal Hekler (1882–1940), each of whom adopted a distinctive approach to art history, as well as Károly Csányi (1873–1954), who taught classes at the Technical University. It was in this environment that Bogay began his career as an art historian and Csemegi as a historian of architecture. Both had a keen interest in the architecture of the Árpád Dynasty. In the 1930s, when Csemegi was engaged in research on monuments in Eger (the medieval cathedral), Óbuda (the palace), and Buda (the Church of Our Lady), Bogay pursued research on the medieval architecture of Zala Comitat (the Benedictine abbey of Nagykapornak, Zalaszentmihályfa, Badacsony). As students at the university they were engaged, both by their instructors (including Richard Hamann and Richard Kurt Donin) and through their readings, with topics such as the architectural history Benedictine Abbey of Ják. This introduction to their correspondence examines the initial stages of their careers, their early publications, and the methods they adopted in the study of architecture, as well as their art historical interpretations of the architecture of the Arpadian Age.

Keywords: Thomas von Bogay, József Csemegi, art history in the 1930s, 1940s, architecture of the Arpadian Age

Simon Anna

„Bogyay Tamásnak tisztelettel. Tóth Sándor”

Egy levél 1966-ból

A közelmúltban került a kezembe Tóth Sándor (1940–2007) A középkori veszprémi székesegyház kőfaragványai I. című, 1963-ban megjelent tanulmányának Dercsényi Dezső (1910–1987) könyvtári hagyatékában található példánya. A különlenyomat fedőlapján Bogyay Tamásnak (1909–1994) szóló, a címben idézett dedikáció olvasható, benne elhelyezve pedig egy négyoldalas, géppel írt, szignált, datálatlan – szövege alapján 1966-ban íródott – levél.¹ A dokumentumok felbukkanási helye arra utal, hogy azokat Dercsényi Dezsőnek kellett volna eljuttatnia az emigrációban élő Bogyay Tamáshoz, erre azonban nem került sor.² E feltételezésen túl a három szereplő viszonya nem tárgya ennek az írásnak. A levél ismertetését követően az annak első pontjában tárgyalt, a veszprémi székesegyház „palmettás” faragványaira és a középkori épület periodizációjára vonatkozó megállapítások tudománytörténeti helyét vázolom.

Simon Anna 2001-ben diplomázott az ELTE művészettörténet szakán. 2001 és 2012 között az Állami Műemlékhelyreállítási- és Restaurálási Központ és utódintézményei Kutatási Osztályán épületkutatóként dolgozott. 2007-től kollégájával, Fülöp András régésszel részt vettek a veszprémi székesegyház kutatásában Tóth Sándor vezetésével. E-mail cím: anna.simon4@gmail.com

Anna Simon completed her degree in art history at the Department of Art History at ELTE in 2001. Between 2001 and 2012 she worked at the Research Department of the National Centre for the Renovation and Restoration of Historic Monuments and its successive institutions. In 2007 she began participating with her colleague, András Fülöp, in the excavations of the Veszprém Cathedral, led by Sándor Tóth. E-mail address: anna.simon4@gmail.com

Tisztelt Bogyay Úr!

Nagy örömmre szolgált, hogy a veszprémi székesegyház kőfaragványairól szóló dolgozatom – Dercsényi Tanár Úr közvetítésével – felkeltette érdeklődését, és boldogan bocsátom rendelkezésére a mellékelt különlenyomatot. A dolgozat megjelenése óta eltelt három év alatt azonban nézeteim több ponton módosultak, és így szükségesnek tartom, hogy a témához szorosan kapcsolódó, de ma még publikálatlan újabb eredményeket – kiegészítésképpen – ez úton közöljem.

1. A palmettás kövek kérdésében jelentős módosulást hozott egy tavaly Tihanyban előkerült faragvány, amelyen – némileg egyszerűbb formában – a veszprémi kövek motívuma ismétlődik. Cikkemben a palmettás köveket – kissé elhamarkodottan – a legkorábbi székesegyház építéséhez kapcsoltam, megtartva a korábbi da-

¹ Dercsényi Dezső könyvtári hagyatéka halála után az Országos Műemlékvédelmi Hivatalba, majd az onnét leválasztott Állami Műemlékhelyreállítási és Restaurálási Központba került (jelenleg: Magyar Nemzeti Múzeum, Nemzeti Örökségvédelmi Központ). (Leltározását Pattantyús Manga és Sárossy Péter végezte el.) A hagyaték darabjai – számos dedikált különlenyomattal, ritkaságszámba menő kiadvánnyal – továbbra is az azóta többször átszervezett-átnevezett intézményben található, a legutóbbi rendszerezéskor a hagyaték egységét megbontották. A dedikált különlenyomat D3222. számon található, a benne elhelyezett dokumentum leltározatlan, így publikálása az abban foglaltak fennmaradását is szolgálja.

² Dercsényi Dezső és Bogyay Tamás az 1960-as években rendszerint külföldi konferenciákon, tudományos kongresszusokon találkozott személyesen. Levelezésüket, valamint mások leveleinek közvetítését, könyv- és különlenyomat-cseréiket is leggyakrabban ilyen alkalmakkor bonyolították. Emellett még az 1950-es évek végétől a Südost-Institut és az MTA között fennállott hivatalos cserekapcsolat keretében jutottak el Bogyaynak szánt küldemények Magyarországról Münchenbe. Lásd: K. LENGYEL (2007), 165, 111. jegyzet (a szerk.).

tálást (XI. század eleje). A tihanyi kő előkerülése – tekintve az 1055-ös alapítási dátumot – már önmagában véve is kételkedést ébresztett bennem, amit még fokozott az, hogy a cikkemben a 119. képen közölt vörös homokkő oszlopdobok és a tihanyi altemplom máig fennmaradt, szintén vörös homokkő dobokból álló oszlopai között is szoros összefüggés tapasztalható. Minthogy a tihanyi palmettás kő aligha tartozhat más [2. lap] periódusba, mint az altemplom, ebből arra következtettem, hogy a palmettás kövek Veszprémben is egykorúak kell, hogy legyenek a vörös homokkő oszlopkötegekkel, amelyek azonban kétségtelenül a második székesegyházhoz tartoztak. Ennek következtében a második székesegyház datálását is (a dolgozatban: legkorábban XI. sz. utolsó harmada) előbbre kell hozni, kb. a XI. század közepére. A palmettás kövek ilyen datálásának egyébként a többi ismert dátum is megfelel (Szekszárd 1061; Vác vagy Mogyoród 1074). Mindezek alapján – amihez még a néhány évvel ezelőtti kiásott, 1061-ben alapított zselicszentjakabi apátsági templom építészeti és plasztikai anyaga is hozzájárul – jelenleg úgy vélem, hogy az egész palmettás kör a XI. század harmadik negyedében működött, erős bizánci hatás alatt álló királyi műhely stílusát reprezentálja.

A dolgozatban szereplő megállapítások közül továbbra is időtállóknak tartom azt, hogy a veszprémi palmettás köveket már a középkor folyamán másodlagosan felhasználták, amivel viszont esetleg pontosabban meghatározhatóvá válik eredeti elhelyezésük is. A második székesegyház lényeges részei ugyanis a szentély kivételével 1907-ig fennmaradtak; utóbbit 1400 körül teljesen újjáépítették. Ebből a szempontból talán nem érdektelen, hogy a tihanyi kő is a szentély (barokk) falából került elő.

[3. lap] A második székesegyházzal kapcsolatos problémák fenti megoldása erősen kihat a legkorábbi templom keltezésére is, amelynek létét az Ádám Iván által feljegyzett régészeti adatok eléggé világosan bizonyítják. A palmettás kövek keltezésének módosításával ennek az első templomnak a dátuma teljesen bizonytalanná vált; csupán az vehető bizonyosra, hogy ha 1000 körül épült volna, aligha építették volna fél évszázadon belül teljesen újjá. Nagyon valószínű tehát, hogy Veszprémben már jóval az államalapítás előtt felépült egy kőtemplom, amely minden valószínűség szerint már akkor püspöki székesegyházként funkcionált. Erre vallanak egyébként más régészeti adatok (temetkezés, Szt. György-kápolna) is.

2. A székesegyház gótikus szentélyének konzolfarmájára dolgozatomban mindössze néhány felvidéki analógiát hoztam fel; azóta rájöttem, hogy ez a forma sokkal általánosabban el volt terjedve. Kialakulása kelet-német területeken történt (Magdeburg, Dóm, Erfurt, Predigerkirche stb.) 1300 körül, hozzánk – valószínűleg erős cseh közvetítéssel – a XIV. sz. második felében jutott el. A Felvidéken – különösen a nyugati részen – erősen elterjedt, a Dunántúl belsejében azonban Veszprém mindmáig egyetlen példa.

3. A 137–142. képeken közölt késő gótikus faragványok nem szentségházhoz tartoznak, hanem – minden [4. lap] valószínűség szerint – egy késő gótikus, 1467-ben készült szentélyrekesztőhöz. Magát a tényt, hogy a székesegyházban szentélyrekesztő volt, egy 16. századi felmérés igazolja; a kövek jellege pedig ezzel a meghatározással sokkal inkább összeegyeztethető, mint a szentségházzal. Az évszám onnan származik, hogy a dolgozatomban 63. számmal jelzett féloszlopfő, amelyet a kutatás eddig a legkorábbi keltezett reneszánsz emlékünknak tartott, nemcsak hogy teljesen gótikus szerkezetű, hanem szerkesztésmódjában és megközelítően méreteiben is megegyezik a 141–142. képen közölt 56. számú töredékkel, így majdnem bizonyos, hogy ugyanabba az építészeti együttesbe tartozott, amelybe az általam publikált töredék. A kő valószínűleg a szentélyrekesztő legkiemelkedőbb helyén volt, mert az évszámon kívül építési felirat és az építető Vetési Albert püspök címere is látható rajta. Az összefüggés korábban azért került el a figyelmet, mert a Vetési-oszlopfő nem tartozik a múzeum kőtárához, és provenienciája is bizonytalan volt, így a dolgozat megírásakor nem szenteltem neki különösebb figyelmet. Ami a reneszánsz vonásokat illeti, ezek a felirat antikva betűire korlátozódnak, amiből aligha lehet stílustörténeti következtetéseket levonni.

Ezzel zárom is soraimat; remélem, hogy máskor is szolgálatára lehetek még.

Tisztelettel: Tóth Sándor

Az említett tanulmányban Tóth Sándor a veszprémi Laczkó Dezső Megyei Múzeumban található kőfaragványok 1962-től végzett katalogizálásának eredményeit közölte. A faragványok zöme a székesegyház 1907-ben megkezdett átépítéséből származik. Tóth Sándor vizsgálatait a gyűjteménybe került faragványok leletkörülményeire vonatkozó adatok kritikájával azok azonosítására, továbbá alapos megfigyelésükkel másod-, harmadlagos felhasználásuk nyomainak elemzésére koncentrált, s ezek alapján építéstörténeti következtetéseket vont le. A kiemelt figyelem okairól a bevezetőben így írt: „különös jelentőséget tulajdonítottam azoknak a kőfaragványoknak, melyek a székesegyház építészeti kiképzéséhez tartoztak, minthogy a jelen pillanatban ezek szinte az egyedüli hiteles dokumentumok, amelyek az építéstörténetre némi felvilágosítást nyújthatnak.”³ Figyelembe vette Ádám Iván kanonok (1844–1928),⁴ valamint Rhé Gyula (1871–1936) múzeumi ör, későbbi igazgató⁵ átépítés közben tett helyszíni megfigyeléseit, néhány további egykorú⁶ és későbbi múzeumi dokumentumot, valamint H. Gyürky Katalin (1925–2002) 1958-as ásatási eredményeit.⁷ Magának az épületnek tudományos, műemléki falkutatását és az azzal összefüggő régészeti feltárást csak a tanulmány, illetve a levél megírását követően, 1968-ban kezdhetette meg.

A Bogyay Tamásnak címzett levél az 1963-as „első nyomtatott munkát” három pontba foglalva egészíti ki. Szól a palmettadíszes faragványcsoportról,⁸ egy 1400 körüli gótikus konzolról,⁹ valamint az 1467-es évszámot hordozó, úgynevezett Vetési-kőről¹⁰ és az azzal összefüggő faragványokról.¹¹ Tóth Sándor a két utóbbi témában tett kiigazításait jóval később rövid ismertetésekben publikálta.¹² Ezzel szemben a 11. századi kőfaragványok, s ezen belül a kétsoros palmettafrízzel díszített darabok összefüggéseinek elemzése végighúzódik a kutatói életművön,¹³ és ugyanakkor művészettörténet-írásunkban is gyakran tárgyalt téma. Kifejtését indokolja az idézett meglátások tudománytörténeti helyzete is, mivel éles fényt vet a faragványcsoport megítélésében bekövetkezett fordulatra. Ugyanakkor datálásuk a veszprémi székesegyház építéstörténetét is alapvetően befolyásolja, s ez a kérdés összefügg Bogyay Tamásnak a Karoling-kori Veszprémre vonatkozó álláspontjával,¹⁴ valamint – a zalavári téma mellett – a két tudós közvetlenül érintkező kutatási területére vezet.

³ TÓTH S. (1963), 115.

⁴ ÁDÁM (1912); *Centenáriumi album* (2010); FÜLÖP–SIMON (2011).

⁵ RHÉ (1924); RHÉ (1928).

⁶ E faragványok múzeumi átvételi jegyzékének előzetes jegyzéke: VLDM, Adattár, 104 doboz, 8. csomó, 48.891/1977, 27–28. lap. Idézi: TÓTH S. (1963), 4. jegyzet. Ez a – feltehetően a helyszínen felvett – jegyzék nyomán kisebb módosításokkal készült hivatalos átvételi jegyzék 1908. február 1-jén kelt Laczkó Dezső múzeumigazgató aláírásával. VÉL, A/44 731/1908. Megjelent *Aedes Jubilat* (2010), Függelék I. 8, 178–179. Felhasználta és elsőként közölte a kiváltott faragványokról 1907-ben a helyszínen készült és az „Albumba” bekerült két fényképet: TÓTH S. (1963), 118, 119. kép.

⁷ H. GYÜRKY (1963). A frissen megjelent publikációra itt már csak egy jegyzetpontban reflektálhatott.

⁸ Lásd a 17–20. jegyzetet.

⁹ A székesegyház bontásából. ÁDÁM (1912), I. 69. VLDM, ltsz.: 64.43. TÓTH S. (1963), 127–128, 61. jegyzet, Kat. 52. sz.

¹⁰ RÓMER (1860), 191. „... a seminarium melletti bástyán létező s felfordítva befalazott Albert püspök emlékére a felírást” írja át. BÉKEFI (1907), 50–51. „a vár északi végén, a két szélső ház közötti falban” (környezetében további hat középkori falpillértörredékekkel) említi, fényképét közli a 7. ábrán. 1939-ben a faragványt áthelyezték a Vár utca 18. és 19. közötti beszőgellésbe, 1985-ben került múzeumba, VLDM, ltsz. 58.18.34. TÓTH S. (1963), 134. Kat. 63. sz.

¹¹ TÓTH S. (1963), 130–135, Kat. 56–59.

¹² A konzolról: TÓTH S. (1994a), 336, 27. jegyzet; TÓTH S. (2006), 651–652. A Vetési-kőről és az egykorú töredékekről: TÓTH S. (1994a), 336–337, 29. jegyzet.

¹³ MAROSI (2007b), 195–197, 209–210.

¹⁴ BOGYAY (1994) kutatástörténeti összefoglalóval.

A veszprémi a középkori Magyarország egyik legkorábbi alapítású egyházmegyéje. A püspökséget a pannonhalmi apátság birtokbiztosító oklevele 1009-ben már említi.¹⁵ Templomát Szent István nagyobb legendája szerint Gizella királyné kezdte építtetni.¹⁶ A már említett, 20. század eleji átalakítás során derült fény arra, hogy a barokk stílusban újjáépített székesegyház milyen nagy mértékben foglalt magába középkori falmaradványokat. Míg az akkor szórványból előkerült palmettadíszes „párkánytöredékek” – kevésbé a velük egykorú oszlopfe – a szakmai figyelem előterébe kerültek, s néhány hasonló faragvánnyal együtt egy markáns, nehezen módosítható művészettörténeti hagyomány elemévé váltak, addig a székesegyház középkori épületéről szerzett információk alig, illetve erős kételkedéssel jelentek meg szakirodalmunkban. Veszprémben a levél megírásáig a szóban forgó faragványcsoport következő darabjai voltak azonosíthatók: egy oszlopfe¹⁷ és öt negyedhengertagos tagozattöredék.¹⁸ Később, 1969-ben a székesegyház falkutatásából egy kisebb töredék került elő.¹⁹ További két darabot 2003-ban a székesegyházzal szemközt épült ferences templom barokk falazatából váltottak ki.²⁰

Magyarországon az ún. „palmettás” faragványok tágabb csoportjába sorolható töredékek első darabjai a 19. század második felétől bukkannak fel. Így például: „vállkő” a szekszárdi bencés apátságából;²¹ tagozattöredékek Bodrogmonostországon 1898–1900 között, Gubitza Kálmán (†1916) ásatásából;²² „párkánytöredékek” Pilisszentkereszten a ciszterci apátság területén 1913-ban Gerecze Péter (1856–1914) feltárásából.²³ Veszprémben Gerecze Péter már a székesegyház átépítése előtt

¹⁵ SZIE II. (1938), 135; TÓTH S. (2000a); THOROCZKAY (2002); ZSOLDOS (2011).

¹⁶ SRH II. (1938), 384–385. TÓTH S. (1994a), 8. jegyzet.

¹⁷ TÓTH S. (1963) Kat. 6. sz. A székesegyház közvetlen közelében földből került elő 1907-ben, VLDM Itsz. 64.6. Lásd még *Székesfehérvár* (1978), Kat. 6. sz., 76–77; TÓTH S. (1994b), 57–58; TÓTH S. (2010), 31–33.

¹⁸ Rhé Gyula már hivatkozott jegyzetfüzetének (VLDM, Adattár, 104 doboz, 8. csomó, 48.891/1977, vö. 6. jegyzet) 87–93. lapján Ádám Iván könyvének faragványokra vonatkozó jegyzete olvasható, a darabok azonosításával, Ádám esetleges tévedéseinek korrekciójával, köztük – utólag kiemelve – a négy darab „párkánytöredék” és az egykorú fejezet. RHÉ (1928) a négy darab „párkánytöredék” fotóját elsőként közölte, továbbá említ még egy oszlopfehez tartozó palmettátöredéket is, amely másutt nem bukkant fel. ÁDÁM (1912), 70, 79, 157 egy, a Gizella-kápolna előtti tér rendezésekor előkerült faragványról számol be, amely már 1907 előtt a múzeumba került. E kö palmettás díszítményét a többtől különbözőként írja le. Észereint felmerülhet, hogy az adat teljes bizonyossággal vonatkoztatható-e a TÓTH S. (1963), Kat. 8. alatti töredékre (lásd uo. 118–119), vagy esetleg egy további, ismeretlen töredékről szól. A négy azonosított tagozat: TÓTH S. (1963), Kat. 7–11. sz.

A Kat. 7. sz. valószínűleg a székesegyházból kibontva 1907 májusában, MNG Itsz. 53.581. Lásd még TÓTH S. (1994b), Kat. I.b. TÓTH S. (2010), 35–38, 111, Kat. 1. sz.

A Kat. 8. sz. a nagypréposti ház kerti padjából lett kiváltva feltehetően 1907-ben, VLDM Itsz. 64.7. Lásd még *Székesfehérvár* (1978), Kat. 8. sz., 78–79. (TÓTH Melinda).

A Kat. 9. sz. bizonyosan a székesegyházból kibontva 1907 májusában, VLDM Itsz. 64.8. Lásd még *Centenáriumi album* (2010), LXVII. tábla.

A Kat. 10. sz. a székesegyházból lett kibontva 1907-ben, VLDM Itsz. 64.9. Letétként az MNG Középkori Kőtár állandó kiállításán. Lásd még TÓTH S. (1994b), Kat. I.a.

Kat. 11. sz. – a székesegyház mögötti lefolyóba beépítve említi GERCZE (1906), 1017. Innen kiváltva 1963, VLDM Itsz. 64.10. Fotóját közli: TÓTH S. (1963), 120–121. kép.

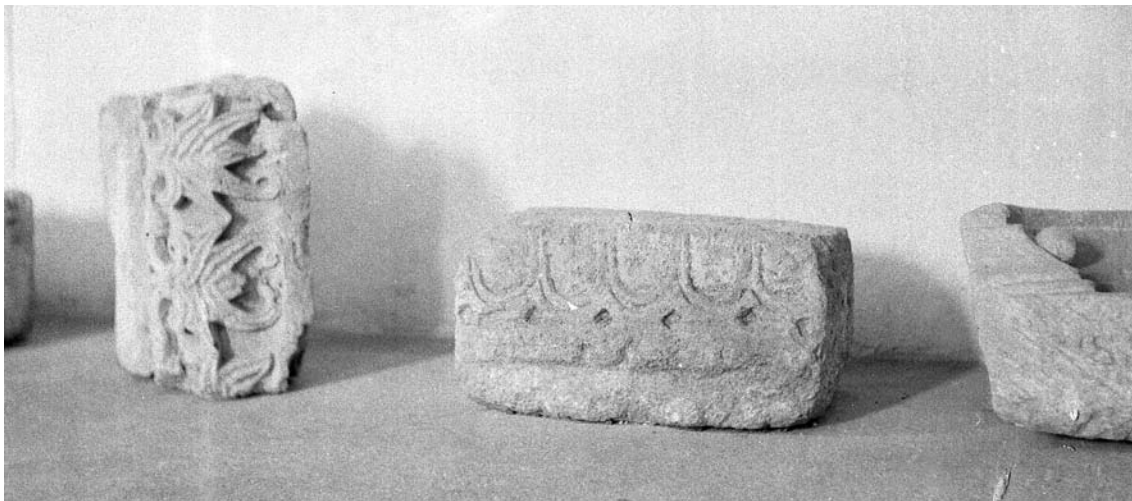
¹⁹ TÓTH S. (1994a) Kat.100. sz., 6–7. kép. TÓTH S. (1994b), Kat. I-1c, VLDM Itsz. 92.1.3. Letétként az MNG Középkori kőtár állandó kiállításán található.

²⁰ BODÓ (2003), fotó 184. oldalon. Veszprém, Gizella Királyné Múzeum, Itsz. nélkül.

²¹ Leletkörülményei ismeretlenek. HAMPEL (1894–1897), II, 507 szerint már Wosinszky Mór tulajdonában Szekszárdon, első említése Gerecze Péternél olvasható 1896-ban. Lásd TÓTH S. (1994b), Kat. I-3, 66–68 a korábbi irodalommal. TÓTH S. (2001), Kat. V.2, 407–408. Legutóbb: BUZÁS (2010).

²² TÓTH S. (2000b), 435–437, 11. jegyzetben a korábbi irodalommal.

²³ Gerecze Péter MOB 1074/1913. sz. jelentését idézi DERCSÉNYI (1936), 186; TÓTH S. (2010), Kat. 3, 4. 113–114 a korábbi irodalommal.



1. kép. Bogyay Tamás felvétele a Veszprém Vármegyei Múzeumban kiállított, a veszprémi székesegyházból és környékéről előkerült kőfaragványokról, 1930-as évek vége, 1940-es évek eleje. Bal oldalt palmettás faragványtöredék, középpütt római párkánytöredék, jobb felől a Szent György-kápolna késő román vakívsorának részlete látható (Bogyay-hagyaték, UIM)

felfigyelt két, másodlagosan beépített faragványra.²⁴ A bontások során kiváltott faragványok egy része Hornig Károly (1840–1917) püspök adományaként 1908 elején került a Vármegyei Múzeumi Egyesület tulajdonába, ideiglenes kiállítóhelyére, a Megyeháza épületébe.²⁵ Az egyetlen, Nemzeti Múzeumba került darab kivételével 1925-ben az új múzeumépület előcsarnokában állították ki a faragványokat (1. kép).²⁶ A kiállítás rendezésében közreműködött Divald Kornél (1872–1931),²⁷ aki 1927-ben elsőként közölte a budapesti tagozattöredék és az oszlopfő fényképét.²⁸ Az *Album* számára 1907-ben készült felvételek nem kerültek nyilvánosság elé, s az 1909-ben a négy „párkánytöredékről” készült két felvételt is csak 1928-ban publikálta Rhé Gyula (2. kép).²⁹

A faragványcsoport első meghatározása az említett múzeumi átvételi jegyzékben „longobard stílusú” fejezet, illetve „longobard párkánykő”. Legkorábbi ismertetésükben Ádám Iván több stílusjegyet ismer fel: a párkánytagozatokon „az ékítmény a görög pálmaleveléhez hasonlít”, a fríz díszítménye hol „ó-keresztény-görög”,³⁰ hol pedig „román”³¹ jelzôt kap. Ugyanakkor a szalagmotívum

²⁴ GERECZE (1895) az ezredéves kiállítást előkészítő gyűjtőmunkája során még nem talált a székesegyházhoz köthető kőfaragványokat, 1906-os jegyzékében azonban már kettőt közölt. Ezeket azonosította: TÓTH S. (1963), Kat. 8, 11. sz.

²⁵ LACZKÓ–RHÉ (1907), 10.

²⁶ Az 1960-as években a veszprémi Hősök kapujában Vármúzeum működött, ahol a Szakál Ernő közreműködésével berendezett kiállításon a faragványok együtt voltak láthatók az építészeti tagozatokkal. Jelenleg a díszesebb faragványok a múzeum különböző kiállításain láthatók, az anyag többi részét hosszú ideig a veszprémvölgyi jezsuita templomban tárolták; annak felújítása óta egy közeli településen raktározzák. A Bodó Balázs által az 1990-es években megkezdett Lapidarium Hungaricum rendszerű felmérés elakadt. A Bogyay Tamás felvételén látható palmettás párkánytöredék a VLDM ltsz. 64.8 darabjával azonos. Lásd: TÓTH S. (1963), 117, 15. jegyzet, 139, Kat. 9.

²⁷ LACZKÓ (1925–1926), 9. LACZKÓ (1930–1931), 1–4.

²⁸ DIVALD (1927a), 23. oldalon, DIVALD (1927b), 13, 41. kép.

²⁹ RHÉ (1928), 111 és 112. kép (retusálva). A 112. kép 81. számú pótképként bekerült az Albumba. Lásd: *Centenáriumi album* (2010), 22. kép; *Aedes Jubilat* (2011), 9. kép. A 111. kép korabeli nagyítása nem található.

³⁰ ÁDÁM (1912), I, 70.

³¹ ÁDÁM (1912), I, 107, 108.



2. kép. Egy római és négy 11. századi palmettás faragvány. Ifj. Csete Antal fényképe 1909-ből, részlet (Veszprémi Laczkó Dezső Múzeum, Műemléki Adattár, ltsz. 8914)

alapján megemlíti a „szláv” jelleget is.³² A háromeres szalag olyan stíluselem volt, amely a századfordulón ismert korai, vagy annak tartott szalagfonatos emlékekkel való szoros kapcsolat feltételezését vonta maga után.

E stílus korabeli megítéléséről bővebben Hampel Józsefnél olvashatunk.³³ Hampel a szalagfonatos ornamentikát 6. századi longobárd eredetű, s a frank-szláv uralom idején, sőt a 9–11. században is továbbélő stílusnak tekintette, amely majd a korszak vége felé bizánci – növényi – elemekkel bővült. Az előbbi az aracsi kő és a feldebrői kőlap-töredék (mindkettő Gerecze Péter 1897-es lelete),³⁴ az idővel Szent István koporsójával azonosított székesfehérvári sírláda,³⁵ valamint az 1860–1890-es évektől ismert néhány zalavári töredék,³⁶ az utóbbit a szekszárdi vállkő példázta.³⁷

Nemsokára azonban a „palmettás” faragványok másik, névadó motívuma került a figyelem középpontjába, és – mint sajátosan magyar díszítőelem – az 1920-as évektől élénken foglalkoztatta szakíroinkat.³⁸ Divald Kornél az elsők között hívta fel a figyelmet a kőfaragványok és a honfoglaló magyarok fémművességét jellemző motívumkincs közötti kapcsolatra.³⁹ Az összevetést segítette, hogy az 1890-es évektől sorra jelentek meg a honfoglalás kori régészeti leletanyagot feldolgozó művek.⁴⁰ Divald „régibb íróinkkal” szemben a faragványokat a 11. századra datálta, és rajtuk kétféle ornamentális hagyomány megmutatkozásával számolt: a honfoglalás kori magyar, illetve

³² ÁDÁM (1912), I, 157.

³³ HAMPEL (1894–1897), II, 296–306.

³⁴ Az aracsi kőhöz: TÓTH S. (2010), Kat. 6. sz., 116–118 a korábbi irodalommal. A feldebrői töredékhez: *Székesfehérvár* (1978), 86–87, Kat. 15, 7. kép, korábbi irodalommal.

³⁵ BUBRYÁK (2007); TÓTH S. (2007) korábbi irodalommal.

³⁶ TÓTH S. (1990), Kat. 22, 24, G–J; BOGYAY (1992); TÓTH S. (2001), 231–232 korábbi irodalommal.

³⁷ HAMPEL (1894); HAMPEL (1897), 296–297, 300–303.

³⁸ A kérdés tudománytörténeti összefoglalásához lásd DERCSENYI (1937); DERCSENYI (1983); MAROSI (2000); TÓTH S. (2010), 35.

³⁹ DIVALD (1927b), 15–18. szerint a palmettadísz a honfoglaló magyarok formakincsébe a perzsa-szasszanida művészetből, feltehetően textilek közvetítésével került, majd onnan a faépítézet közvetítő szerepét feltételezve kerülhetett át egyrészt az iparművészeti tárgyakra, másrészt később a kőfaragásba.

⁴⁰ A téma tudománytörténeti összefoglalásához lásd NÉMETH (1996).

a letelepedők által elfoglalt terület említett szláv-frank hagyatékával.⁴¹ Ugyanakkor a 11. században újonnan megjelenő igényt, a keresztény templomok kőfaragványokkal való díszítését – véleménye szerint – elsősorban bizánci vagy bizánci befolyás alatt lévő területről érkezett kőfaragók végezték.

Ádám Iván⁴² és Rhé Gyula⁴³ a faragványok leletkörülményeiből, illetve a fennálló 11. századi templom kőanyagától való eltérésből, faragástechnikai különbségekből kiindulva a székesegyház alatt, illetve környezetében feltárt épületmaradványokhoz kötötte azokat. Ezt a korábbi épületet Ádám Iván a 9. századi *Conversio Bagoariorum*⁴⁴ szerint Ortahu városában 864-ben Szent Mihálynak szentelt, tehát frank-szláv templommal azonosította. Rhé közelebbi datálás nélkül, de a relatív kronológia folytán kénytelen volt a faragványok stílusából a honfoglalás kori tényezőt ki-



3a–b. kép. A tihanyi bencés apátsági templom szentélyének barokk falazatából kibontott 11. századi vállkőfejezet.

Tóth Sándor kutatása, 1965 (KÖH, Fotótár, neg. ltsz. 069.768.a–b)

zární, és végső soron bizánci eredetűnek tartani azokat. Ezenközben, az 1930-as évekre általánosan elfogadottá vált a faragványcsoport motívumkincsét, stílusát a honfoglaló magyarok művészetéből – többé-kevésbé közvetlenül a fémművességből, vagy fafaragás közvetítésével – eredeztetni.⁴⁵ E koncepciónak hosszú évtizedeken át legfőbb képviselője Dercsényi Dezső volt. Önálló tanulmányban foglalkozott a kérdéssel 1937-ben,⁴⁶ majd a Magyar Művészettörténet egymást követő kiadásában.⁴⁷ Álláspontja megjelenik Gerevich Tibor (1882–1954) nagy hatású összefoglaló munkájában is.⁴⁸ A honfoglalókhöz köthető ornamentika és a veszprémi székesegyház fent jelzett építéstörténeti adottságai között tapasztalható ellentmondást a kortársak közül Tóth Zoltán és – az egyik pilisi töredéket 1928-ban közlő⁴⁹ – Krompecher László igyekezett feloldani. Krompecher má-

⁴¹ DIVALD (1927a), 32.

⁴² ÁDÁM (1912), I, 92–95; FÜLÖP–SIMON (2011), 53.

⁴³ RHÉ (1924); RHÉ (1928).

⁴⁴ Újabb kritikai szövegkiadás magyar fordítással: Kiss (2001).

⁴⁵ TÓTH Z. (1930); FERDINANDY (1934); HEKLER (1934), 13; KAMPIS (1939), 475–476.

⁴⁶ DERCSENYI (1937). A veszprémi töredékek azonosításához lásd TÓTH S. (1963).

⁴⁷ DERCSENYI (1956), 9, 12, 22–23.

⁴⁸ GEREVICH T. (1938), 11–12, 21, 136.

⁴⁹ KROMPECHER (1928).

sodik írásában⁵⁰ bemutatta a pilisi és a veszprémi faragványok közötti szoros formai kapcsolatot is, de mindezt alapvetően elhibázott, 13. századi datálással tette. Erre vonatkozó kritikáját Dercsényi Dezső még abban az évben megjelentette.⁵¹

Az 1950-es években műemléki kutatásokból újabb palmettás töredékek kerültek elő. Sződön másodlagos beépítésben egy valószínűleg a középkori váci székesegyházból származó faragványra figyelt fel Csányi Károly (1873–1955); ezt tette közzé Entz Géza (1913–1993) 1959-ben.⁵² Pilisszentkereszten Gerevich László (1910–1997) ásatásaiból kerültek elő további palmettás töredékek az 1970-es években.⁵³ Az újabb leletek közé tartozik a levélben is hivatkozott, 1965-ben feltárt, „szerencsés” tihanyi vállkőfejezet (3a–b. kép).⁵⁴ Az 1055-ben I. András király által alapított tihanyi bencés apátsági templomból származó faragvány díszítményének kompozíciós alapelve a veszprémiekével egyező, de annál egyszerűbb. Faragásmódja is igen hasonló. Tóth Sándor már az 1966-ban megjelent tihanyi kutatási jelentésben levonta „az egész palmettás kör” datálására, illetve a veszprémi székesegyház építéstörténetére vonatkozó tanulságokat.⁵⁵

A honfoglalás kori kultúra kontinuitását megkérdőjelező elképzelések már Entz Géza 1966-ban megjelent tanulmányában megfogalmazódnak, miszerint a honfoglalók ornamentális hagyománya mint ízlés, preferencia határozhatta meg a stílusválasztást.⁵⁶ Hasonlóan fogalmazott Tóth Melinda is 1978-ban, a Székesfehérváron rendezett *Árpád-kori kőfaragványok* című kiállítás (4. kép) katalógusában. A kritikus hangok itt és a kapcsolódó konferencián kaptak nagyobb nyilvánosságot.⁵⁷ A kutatók közül sokan már nem fogadták el a fémművességből való közvetlen átvételt, másrészt rámutattak a stílus lehetséges bizánci, illetve bizánci eredetű összetevőire is.⁵⁸ Később Dercsényi Dezső szintén árnyalta korábbi megállapításait.⁵⁹

Tóth Sándor az egyes faragványok egymáshoz való stílári és időrendi viszonyát a következő évtizedek munkájával, az 1980-as években az MTA Művészettörténeti Kutatóintézete szerkesztésében előkészített, *Az Árpád-kori művészet története* című kézikönyvbe szánt kéziratában, majd kiállításokhoz kapcsolódó katalógusokban dolgozta ki.⁶⁰ Elemzései egy stílárisan és keltezésében is szorosan összefüggő faragványcsoport meghatározására vezették (Veszprém, Tihany, Pilisszentkereszt, Visegrád, Sződ/Vác).⁶¹ A halála után megjelent tanulmányban a honfoglalás kori ornamentikával való kapcsolat mindeddig elmaradt „alaposabb kritikai elemzését” adta, felmutatva a kétsoros palmettafríz egyetlen külföldi, ám a magyarországiaknál későbbi analógiáját (Lund).⁶²

A tihanyi leletnek a veszprémi építéstörténet szempontjából döntő jelentősége volt. A 20. század eleji átépítés során ismertté vált templomot kezdettől fogva a források szerint a Gizella királyné által építtetett 11. századi székesegyházzal azonosította a kutatás. Ennek építészeti tagozatai helyi

⁵⁰ KROMPECHER (1936).

⁵¹ DERCSENYI (1936).

⁵² TÓTH S. (2010), 2a–b, 112–113 a korábbi irodalommal.

⁵³ GEREVICH L. (1977), 155–166, Fig. 5–21; GEREVICH L. (1984), 3–4, 5–13. kép.

⁵⁴ TÓTH S. (1994b), 330. TÓTH S. (2001), 335–338, Kat. V. 1, 406–407 a korábbi irodalommal. MAROSI (2007a).

⁵⁵ KRÁMER–TÓTH S. (1966). Tihany és Veszprém építészeti sajátosságainak rokonságához lásd még TÓTH S. (1998), 50–51.

⁵⁶ ENTZ (1966), 6.

⁵⁷ MAROSI (1978a), 17–18. TÓTH M. (1978), 30, 32–33, 76–83. A kiállítás tudománytörténeti szerepéhez lásd MAROSI (2000).

⁵⁸ A közvetlen honfoglalás kori stíluskapcsolatot már korábban megkérdőjelezte PÉTER (1930), 17. A bizánci befolyáshoz lásd még TÓTH S. (2010), 36, 61. jegyzet (hivatkozással CSEMEGI József 1942-es munkájára); CSÁNYI (1951); TÖRÖK (1970); MAROSI (1978b). Bizánci tanultságú műhelyt feltételezett korábban Bogay Tamás is: BOGYAY (1942), 10. (Itt köszönöm meg Havasi Krisztinának, hogy erre az utóbbi adatra, illetve a Bogay Tamás által készített veszprémi fényképre felhívta a figyelmem.)

⁵⁹ DERCSENYI (1980), 13, 22; DERCSENYI (1983).

⁶⁰ TÓTH S. (1994b); TÓTH S. (2001); TÓTH S. (2010); MAROSI (2000); MAROSI (2007).

⁶¹ TÓTH S. (1994b), 54–58; TÓTH S. (2010), 11–22.

⁶² TÓTH S. (2010), 35–38.



4. kép. Az 1978-ban a székesfehérvári Csók Galériában rendezett *Árpád-kori kőfaragványok* című kiállítás részlete. Jobbra a veszprémi oszlopfeje, balra visegrádi, hátrébb szekszárdi és a hátfal előtt zalavári, illetve pécsvárad faragványokkal. Makky György felvétele (MTA BTK MI, Fényképtár, neg. ltsz. 21437)

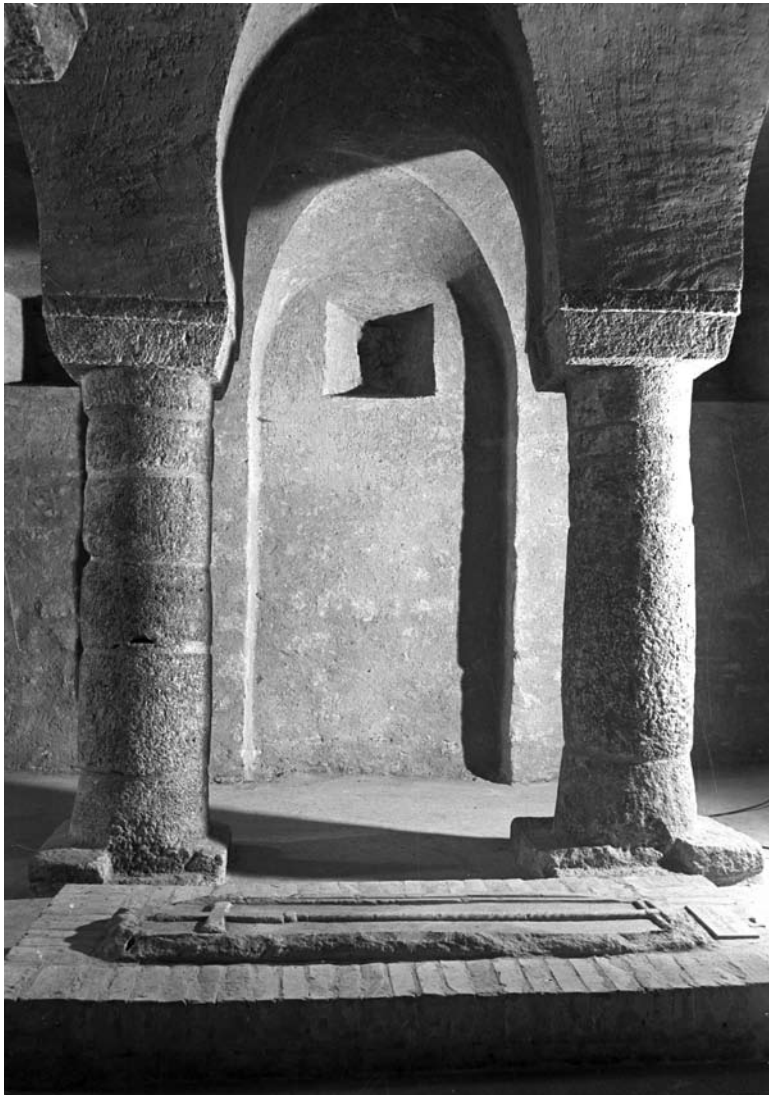
vörös homokkőből faragott egyszerű, tagolatlan faragványok. Durva alakításuk és anyaguk alapvetően különbözik a fehér mészkőből pontosan faragott palmettás tagozatokétól. A különbséget észrevételező kutatók abban megegyeznek, hogy a tagozatokat, illetve a díszítő faragványokat két különböző épülethez tartozónak ítélték. Utóbbiakat Ádám Iván a székesegyházat e helyen megelőző 9. századi templomhoz kötötte. Rhé Gyula szintén a székesegyházat megelőző, de részben még annak felépítése után is fennálló épülettel számolt. Dercsényi Dezső kétségbe vonta Ádámnak a korábbi épületre vonatkozó megfigyeléseit, ugyanakkor a faragványoknak a honfoglalás kori ornamentika hatása alatt álló stílusára, illetve az 1002-re datált, a püspökség meglétét igazoló forrásra alapozva a 10. század végi–11. század eleji, de a székesegyházról független templomot vagy kápolnát tételezett fel.⁶³ Ahogyan 1963-ban Tóth Sándor is, aki az első épületet palmettás faragványaival a 10. század végére–11. század elejére tette, a másodikat – a hosszház faltagolásának

⁶³ DERCSENYI (1937), 5–8, 16.

külföldi analógiái alapján – leghamarabb a 11. század végére. Néhány évvel későbbi tihanyi kutatásai során ismerte fel, hogy az ottani, lényeges változtatások nélkül fennmaradt altemplom építészeti jellegzetességei, támaszai, kőanyaga szoros összefüggést mutatnak Veszprémmel (5. kép).⁶⁴ Mivel Tihanyban a palmettadíszes vállkőfejezet és a támaszrendszer a legnagyobb valószínűséggel egy épület részét képezte, tehát a vörös homokkőből faragott darabok és a palmettás faragványok Veszprémben is egyazon, a Gizella királyné által „építeni kezdett” templomhoz tarthattak a 11. század harmadik negyedében.

Az új periodizáció kihatott a korábbi épületmaradványok megítélésére. Ezek létét Ádám Iván megfigyelésein túl újabbak erősítették: a Szent György-kápolna feltárási adatai,⁶⁵ majd Tóth Sándor, Kralovánszky Alán és Éri István megfigyelései, amelyek azonban nem elegendők az épület kiterjedésének, elrendezésének megítéléséhez.⁶⁶ A 9. századi adatot néhányan már korábban is Veszprémre vonatkoztatták, ahogyan Bogay Tamás is tette ekkortájt megjelent elemzésében.⁶⁷ Az azonosítást a szakirodalom nem fogadja el egyöntetűen; egyértelmű régészeti bizonyítéka jelenleg nincs.

Tóth Sándor fenti megállapításai az 1968 és 1973 között végzett épületkutatást követően is érvényesek maradtak. Munkáját nem tudta befejezni. 2007-ben a veszprémi székesegyház újabb felújítása kapcsán ismét lehetősége volt megfigyeléseket tenni korábban nem kutatott épületrészekben is. Az év végén bekövetkezett halála után 2008-ban még folytatódtek a feltárások, ezt követően azonban a felújítási program nagyjából azon a ponton szakadt meg, ahol az 1970-es években: hátra van a belső felújítás és az épület északi oldalán a járósínt süllyesztése. Az utóbbihoz kapcsolódó – reményeink szerint elvégezhető – régészeti feltárás talán a Karoling-kori előzmény kérdésére is konkrét válaszokat hozhat.



5. kép. A tihanyi bencés apátság altemploma, részlet dél felé (KÖH, Fotótár, neg. ltsz. 042.418)

⁶⁴ KRÁMER-TÓTH (1966), 236–237; TÓTH S. (1998), 50–51.

⁶⁵ H. GYÜRKY (1963).

⁶⁶ TÓTH S. (1973); KOZÁK (1977); TÓTH S. (2000a).

⁶⁷ Lásd BOGYAY (1994); újabban SOLYMOSI (2000).

RÖVIDÍTÉSEK

MNG – Magyar Nemzeti Galéria
 MOB – Műemlékek Országos Bizottság
 UIM – Ungarisches Institut/Müncheni Magyar Intézet, Regensburg
 VLDM – Veszprémi Laczkó Dezső Múzeum
 VÉL – Veszprémi Érseki és Káptalani Levéltár

BIBLIOGRÁFIA

- ÁDÁM (1912) – ÁDÁM Iván: *A veszprémi székesegyház*, Veszprém, 1912 (lenyomat a „Veszprémi Hírlap” 1907–1902. évi közleményeiből).
- Aedes Jubilat* (2011) – *Aedes Jubilat. Tanulmányok a veszprémi székesegyház 1910. évi újrászentelésének tiszteletére*, szerk. KARLINSZKY Balázs–VARGA Tibor László, Veszprém, Egyházmegyei Történelmi Munkaközösség, 2011 (A Veszprémi Egyházmegye Múltjából, 23).
- BÉKEFI (1907) – BÉKEFI Remig: *A Balaton környékének egyházai és várai a középkorban*, Veszprém, Hornyánszky Viktor Császári és Királyi Udvari Könyvnyomdája, 1907 (A Balaton Tudományos Tanulmányozásának Eredményei, 3).
- BODÓ (2003) – BODÓ Balázs: Veszprém, Ferences kolostor (kutatási jelentés), *Műemlékvédelmi Szemle*, XIII(2003), 2. sz., 183–184.
- BOGYAY (1942) – THOMAS VON BOGYAY: Vom Taschenblech zur Basilika, in *Vom Geist der Ungarischen Kunst. Das Bildwerk. Kunst im Geist und Leben der Völker I/1. Ungarn-Heft*, Hg. von Arbeitsgemeinschaft des Anton Hekler-Kreises, Berlin, Florian Kupferberg Verlag, 1942, 7–11.
- BOGYAY (1992) – BOGYAY Tamás: Történeti forrás és művészet-történeti stíluskritika Zalavár körül (Megjegyzések Tóth Sándor „A keszthelyi Balatoni Múzeum középkori kőtára” című tanulmányához), *Zalai Múzeum*, 4(1992), 169–177.
- BOGYAY (1994) – BOGYAY Tamás: A Karoling-kori Veszprém problémája, in *Veszprém kora középkori emlékei. Felolvasóülések az Árpád-korból*, 2. szerk. FODOR Zsuzsa, Veszprém, Veszprém Megyei Jogú Város Önkormányzata és a Laczkó Dezső Múzeum, 1994, 6–15 (Veszprémi Múzeumi Konferenciák, 5).
- BUBRYÁK (2007) – BUBRYÁK Orsolya: „E meditullio basilicae erutum”? – Megjegyzések a Szent István-szarkofág provenienciájához, *Ars Hungarica*, 35(2007), 5–28.
- BUZÁS (2010) – BUZÁS Gergely: A szekszárdi apátság temploma a középkorban, in *Építészeti a középkori Dél-Magyarországon*, szerk. KOLLÁR Tibor, Budapest, Teleki László Alapítvány, 2010, 555–603.
- Centenárium album* (2010) – *Centenárium album a veszprémi székesegyház újjáépítésének százéves évfordulójára*, szerk. KARLINSZKY Balázs–VARGA Tibor László, bevezető tanulmány: FÜLÖP András–SIMON Anna, Veszprém, Veszprémi Érseki Levéltár, 2010.
- CSÁNYI (1951) – CSÁNYI Károly: Bizánci elemek az Árpád-kori magyar építészetben, in *MTA II. Társadalmi-történeti Tudományok Osztályának Közleményei*, 3, Budapest, 1951, 25–40 (Muzeológiai sorozat, II. kötet, 1. szám. Művészettörténet).
- DERCSÉNYI (1936) – DERCSÉNYI Dezső: Megjegyzések Krompecher cikkére, *Magyar Művészet*, XII(1936), 6. sz., 185–186.
- DERCSÉNYI (1937) – DERCSÉNYI Dezső: *Az Árpád-kori kőfaragó-művészet első emlékei*, h. n. [Kecskemét], é. n. [1937] (A magyarságtudomány tanulmányai, V).
- DERCSÉNYI (1956) – DERCSÉNYI Dezső: A honfoglalás és az államalapítás korának művészete, in FÜLEP Lajos (szerk.): *A magyarországi művészet története*, I, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1956, 9–36.
- DERCSÉNYI (1980) – A honfoglalás és az államalapítás kora (a XI. század közepéig), in Uő–ZÁDOR Anna: *Kis magyar művészet-történet*, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1983, 11–24.
- DERCSÉNYI (1983) – DERCSÉNYI Dezső: Művészetünk kezdetei, *Életünk*, XX(1983), 2. sz., 174–181.
- DIVALD (1927a) – DIVALD Kornél: *Magyar művészettörténet*, Budapest, 1927 (Szent István Könyvek).
- DIVALD (1927b) – DIVALD Kornél: *Magyarország művészeti emlékei*, Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1927.
- ENTZ (1966) – ENTZ Géza: Architecture et sculpture à l'époque romane en Hongrie, *Cahiers de Civilisation Médiévale X^e – XII^e siècle*, Université de Poitiers IX(1966), 1. sz., 1–11; 2. sz., 209–219.
- FERDINANDY (1934) – FERDINANDY Mihály: *A honfoglaló magyarok művészi kultúrájának nyomai a korai Árpád-korban*, Budapest, Stadium Sajtóvállalat, 1934.
- FÜLÖP–SIMON (2011) – FÜLÖP András–SIMON Anna: Az 1907–1910. évi átépítés során megismert középkori veszprémi székesegyház, in *Aedes jubilat* (2011), 39–61. és 17–28. kép.

- GERECZE (1895) – GERECE Péter: Épületmaradványok az Árpádok korából, *Archeológiai Értesítő*, XV(1895), 3. sz., 365–369.
- GERECZE (1898) – GERECE Péter: Szobrászati emlékek Magyarországon különös tekintettel az ezredéves történelmi kiállítás szobrászati részére. Szobrászatunk a 10–13. században, in *Az 1896. évi ezredéves kiállítás eredménye*, V, szerk. MATLEKOVICS Sándor, 1898, 413–453.
- GERECZE (1906) – GERECE Péter: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma, in *Magyarország műemlékei*, II., szerk. FORSTER Gyula, Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága, 1906.
- GEREVICH L. (1977) – László GEREVICH: Pilis Abbey a Cultural Center, *Acta Archaeologica*, XXIX(1977), 155–198.
- GEREVICH L. (1984) – GEREVICH László: *A pilisi ciszterci apátság*, Szentendre, Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1984.
- GEREVICH T. (1938) – GEREVICH Tibor: *Magyarország románkori emlékei*, Budapest, 1938 (Magyarország Művészeti Emlékei).
- HAMPEL (1894) – HAMPEL József: Keresztény emlékek a régibb középkorból, *Archeológiai Értesítő*, Ú.F., XIV(1894), 23–53.
- HAMPEL (1894–1897) – HAMPEL József: *A régibb középkor (IV–X. század) emlékei Magyarhonban*, I–II, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1894, 1897.
- HEKLER (1934) – HEKLER Antal: *A magyar művészet története*, Budapest, é. n. [előszó 1934].
- H. GYÜRKY (1963) – H. GYÜRKY Katalin: Die St. Georg-kapelle in der Burg Veszprém, *Acta Archaeologica*, XV(1963), 341–408.
- KAMPIS (1939) – KAMPIS Antal: Régi magyar művészet, in *Magyar művelődéstörténet*, I: *Ősműveltség és középkori kultúra*, szerk. DOMANOVSKY Sándor, Budapest, 1939, 475–547.
- KISS (2001) – KISS Péter: Egy forrás a 9. századi Pannóniából. A *Conversio Bagoariorum et Carantanorum* 1997-es edíciója, in *Források a korai magyar történelem ismeretéhez*, szerk. RÓNA-TAS András, Budapest, 2001, 69–88 (Magyar Őstörténeti Könyvtár, 16.).
- K. LENGYEL (2007) – K. LENGYEL Zsolt: Bogyay Tamás magyarságtudományi tevékenysége az emigrációban, *Ars Hungarica*, 35(2007), 118–172.
- KOZÁK (1977) – KOZÁK Károly: Veszprém, székesegyház. Az Országos Műemléki Felügyelőség régészeti kutatásai 1973–1974-ben, *Magyar Műemlékvédelem*, VIII(1977), 375–376.
- KRÁMER-TÓTH (1966) – G. KRÁMER Márta-TÓTH Sándor: A tihanyi apátsági templom és kolostor 1965. évi felújítása, *Műemlékvédelem*, X(1966), 4. sz., 234–237.
- KROMPECHER (1928) – KROMPECHER László: A pilisi ciszterci apátság és a Szentkeresztnek szentelt pilisi kolostor építészeti maradványai, *Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye*, LXII(1928), 49–50. sz., 329–333.
- KROMPECHER (1936) – KROMPECHER László: A középkori magyar kőfaragóiskola nyomában, *Magyar Művészet*, XII(1936), 3. sz., 77–81.
- LACZKÓ (1925–1926) – LACZKÓ Dezső: *Veszprém Vármegyei Múzeumi Bizottság és Múzeumi Egylet jelentése az 1925–1926. évről*, Veszprém, 1926.
- LACZKÓ (1930–1931) – LACZKÓ Dezső: *Veszprém Vármegyei Múzeumi Bizottság és Múzeumi Egylet jelentése az 1930–1931. évről*, Veszprém, 1931.
- LACZKÓ–RHÉ (1907) – LACZKÓ Dezső–RHÉ Gyula: *Veszprém Vármegyei Múzeumi Bizottság és Múzeumi Egylet jelentése az 1907. évről*, Veszprém, 1907.
- MAROSI (1978a) – MAROSI Ernő: Árpád-kori kőfaragványok – Árpád-kori építészeti fejlődés, in *Székesfehérvár* (1978), 15–28.
- MAROSI (1978b) – ERNŐ MAROSI: Die Rolle der byzantinischen Beziehungen für die Kunst Ungarns im 11. Jahrhundert, in *Byzantinische Kunstexport. Seine gesellschaftliche und künstlerische Bedeutung für die Länder Mittel- und Osteuropas*, hg. Heinrich L. NICKEL, Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther Universität Halle–Wittenberg, (13) 1978, 39–49.
- MAROSI (2000) – MAROSI Ernő: Az Árpád-kori művészet és a Művészettörténeti Kutató Intézet, *Ars Hungarica*, 28(2000), 5–17.
- MAROSI (2007a) – MAROSI Ernő: A tihanyi bencés apátság a 11. század építészetében, in *Tanulmányok a 950 éves Tihanyi alapítólevél tiszteletére*, szerk. ÉRSZEGI Géza, Tihany, Tihanyi Bencés Apátság, 2007, 77–90.
- MAROSI (2007b) – MAROSI Ernő: In memoriam Tóth Sándor (1940–2007), *Ars Hungarica*, 35(2007), 193–212.
- NÉMETH (1996) – NÉMETH Péter: A honfoglaláskor (X. század) régészeti kutatásának története, in *„Őseinket felhozád...” A honfoglaló magyarság*, kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Múzeum, szerk. BÓNA István, Budapest, 1996, 19–26.
- Pannonia regia* (1994) – *Pannonia regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*, kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, szerk. MIKÓ Árpád–TAKÁCS Imre, Budapest, 1994 (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 1994/3).
- Paradísium plantavit* (2001) – *Paradísium plantavit. Bencés monostorok a középkori Magyarországon*, kiállítási katalógus, Pannonhalma, Bencés Főapátság, szerk. TAKÁCS Imre, Pannonhalma, 2001.
- PÉTER (1930) – PÉTER András: *A magyar művészet története*, I, Budapest, 1930.
- RHÉ (1924) – RHÉ Gyula: *Veszprém vármegyei avar emlékek*, Veszprém, 1924 (Közlemények Veszprémvármegye múltjából, 2).
- RHÉ (1928) – RHÉ Gyula: A veszprémi székesegyház régi kövei, *Archeológiai Értesítő*, 42(1928), 231–234.
- RÓMER (1860) – RÓMER Flóris: *A Bakony*, Győr, 1860.
- SOLYMOSI (2000) – SOLYMOSI László: Veszprém korai történetének néhány kérdése, in *Válaszúton. Pogányság – kereszténység. Kelet – Nyugat*, Veszprém, 2000. május 8–10., konferencia, szerk. KREDICS László, Veszprém, MTA Veszprémi Területi Bizottsága, 2000, 129–157.
- SRH – *Scriptores Rerum Hungaricarum tempore ducum regumque stripis Arpadiane gestarum*, ed. SZENTPÉTERY Imre, I–II, Budapestini, 1937–1938.
- Székesfehérvár* (1978) – *Árpád-kori kőfaragványok*, Székesfehérvár, István Király Múzeum, kiállítási katalógus, szerk. MAROSI Ernő–TÓTH Melinda, Budapest, 1978.

- SZIE (1938) – *Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulóján*, szerk. SERÉDI Jusztinián, I–III, Budapest, MTA, 1938.
- THOROCZKAY (2002) – THOROCZKAY Gábor: Szent István Pannonhalmi alapítólevelének kutatástörténete, in *Szent István és az államalapítás*, szerk. VESZPRÉMY László, Budapest, Osiris, 2002, 237–263 (Osiris Nemzet és Emlékezet).
- TÓTH M. (1978) – TÓTH Melinda: Stílusfejlődés Árpád-kori kőfaragványainkon, in *Székesfehérvár* (1978), 29–51.
- TÓTH S. (1963) – TÓTH Sándor: A veszprémi székesegyház középkori kőfaragványai, I (Bakonyi Múzeum kőtárának ismertetése I), *Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei*, I(1963), 115–141.
- TÓTH S. (1973) – TÓTH Sándor: Régészet, műemlékvédelem, történelem, *Építés-Építészettudomány*, 5(1973), 617–630.
- TÓTH S. (1990) – TÓTH Sándor: A keszthelyi Balatoni Múzeum középkori kőtára, *Zalai Múzeum*, 2(1990), 147–187.
- TÓTH S. (1994a) – TÓTH Sándor: A veszprémi székesegyház középkori kőfaragványai, II, *Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei*, XIX–XX(1994), 327–345.
- TÓTH S. (1994b) – TÓTH Sándor: A 11. századi magyarországi kőornamentika időrendi kérdéseihez, in *Pannonia regia* (1994), 54–62.
- TÓTH S. (1998) – TÓTH Sándor: Pillér és ív a magyar románkában, in *Koppány Tibor 70. születésnapjára*, szerk. BARDOLY István–LÁSZLÓ Csaba, Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1998, 49–71 (Művészettörténet – Műemlékvédelem, X).
- TÓTH S. (2000a) – TÓTH Sándor: A veszprémi székesegyház, in *Európa közepe 1000 körül. Történelmi, művészeti és régészeti tanulmányok*, szerk. Alfred WIECZOREK–Hans-Martin HINZ, Stuttgart, Theiss, 2000, 396–397.
- TÓTH S. (2000b) – TÓTH Sándor: Az aracci kő rokonsága, in *A középkori Dél-Alföld és Szer*, szerk. KOLLÁR Tibor, Szeged, Csongrád Megyei Levéltár, 2000, 429–447.
- TÓTH S. (2001) – TÓTH Sándor: A 11–12. századi Magyarország Benedek-rendi templomainak maradványai, in *Paradisum plantavit* (2001), 229–266.
- TÓTH S. (2006) – TÓTH Sándor: Veszprém, székesegyház, szentélyrész in *Sigismundus Rex et Imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437*, kiállítási katalógus, szerk. TAKÁCS Imre, Budapest–Luxembourg, Philipp von Zabern, 2006, 650–652.
- TÓTH S. (2007) – TÓTH Sándor: Szent István-szarkofág – Sírláda és két fedéltöredék, *Ars Hungarica*, 35(2007), 29–50.
- TÓTH S. (2010) – TÓTH Sándor: *Román kori kőfaragványok a Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Gyűjteményében*, s. a. r., szerk.: MIKÓ Árpád, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2010 (A Magyar Nemzeti Galéria szakkatalógusai, I/1).
- TÓTH Z. (1930) – Zoltán TÓTH: *Attila's Schwert. Studie über die Herkunft des sogenannten Säbels Karls des Grossen in Wien*, Budapest, k. n., 1930.
- TÖRÖK (1970) – TÖRÖK László: XI. századi palmettás faragványaink és a szekszárdi vállkő, *A Szekszárdi Béni Balogh Ádám Múzeum Évkönyve*, I(1970), 96–129.
- UZSOKI (1993) – UZSOKI András: A passauai Gizella-sír az új kutatások tükrében, in *Gizella és kora*, szerk. V. FODOR Zsuzsa, Veszprém, 1993, 28–37 (Veszprémi Múzeumi Konferenciák, 4).
- VLDK katalógus (2009) – *Veszprém megye egyházi élete a középkorban*, kiállítási katalógus, Laczkó Dezső Múzeum, Veszprém, 2008–2009, szerk. RAINER Pál, Veszprém, 2009.
- ZSOLDOS (2011) – ZSOLDOS Attila: Vár, város, ispánság és megye – Veszprém az Árpád-korban, *Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei*, XXVI(2011), 11–23.

Anna Simon

“For Thomas von Bogyay, with highest esteem, Sándor Tóth” A letter from 1966

The library bequest of Dezső Dercsényi (1910–1987) contains a copy of Sándor Tóth's 1963 publication entitled *A középkori veszprémi székesegyház kőfaragványai I*. [Stone carvings of the medieval cathedral of Veszprém. I.] that was dedicated to Thomas von Bogyay. In this offprint a letter dated 1966 from Sándor Tóth to Thomas von Bogyay survives. This essay offers both the text of this letter and an examination of its place in the history of scholarship.

Sándor Tóth's study from 1963 examines fragments of medieval stone carvings of the cathedral of the Veszprém bishopric, which was founded by King Saint Stephen before 1009. These carvings were placed in the county museum, primarily during the reconstructions that took place between 1907 and 1910. Sándor Tóth draws conclusions relating to the history of architecture on the basis of the fragments and contemporaneous documents. The letter addressed to Bogyay supplements his essay from 1963, summarized in three points. It discusses fragments that belong to the “palmette” group typical of

architecture in 11th century Hungary, the shape of the cathedral's choir consoles (on which the vaults rest following the reconstruction around 1400), and carvings related to the so-called Vetés Stone (a capital of Gothic structure bearing the date 1467 in Antique script). A lengthier elaboration on the first topic is justified for several reasons, as it sheds light on how art historical interpretations of the so-called palmette group have changed. The dating of the palmette carvings of Veszprém also fundamentally influenced the history of the cathedral's construction. The latter is connected to Thomas von Bogay's research on Veszprém in the Carolingian period.

The first examples of the so-called palmette carvings gained the attention of scholars of Hungarian art history during the second half of the 19th century. In the 1930s, Hungarian art historians generally shared the conclusion that motifs of these carvings originated from decorations on metal objects dating from the time of the Hungarian conquest. This view was held by Dezső Dercsényi well into the 1960s. In the 1970s, however, the notion of a direct relationship with the art of the conquest period was thrown into question.

On the basis of meticulous analysis, which included fragments that at the time had only recently been excavated, Sándor Tóth identified a closely related group of carvings (Veszprém, Tihany, Pilisszentkereszt, Visegrád, Sződ/Vác) and offered a reinterpretation of their stylistic connections. The springer found during the 1965 excavations of the Benedictine Abbey of Tihany (founded in 1055 by King Andrew I) is part of this group. Sándor Tóth came to the conclusion, to which he gave voice in the above mentioned letter, that "the entire palmette circle was active in the third quarter of the 11th century, and represents the style of the royal workshop, which was under strong Byzantine influence". In the decades to come he would establish the stylistic and chronological relationship between the various fragments. In his book, which was published after his death, he analysed the relationship between the carvings and ornaments from the period of the conquest and identified the sole known example of the double row palmette frieze outside of Hungary (in Lund, a city in present-day Sweden).

The findings of Tihany were also significant from the point of view of the chronology of construction of the Veszprém Cathedral. Earlier scholars had identified the church, with which they became familiar during the reconstruction at the beginning of the 20th century, with the 11th century cathedral built by Queen Gisela. At the same time, basing his conclusions on the evidence provided by written documents, Iván Ádám considered the remains of the earlier building, which were uncovered during the demolition, as remnants of the first church of the castle hill from the 9th century. The simple modelling and the material of carvings from the existing second church were fundamentally different from the precisely carved palmette examples made from white limestone. For this reason they were generally classified as two different buildings. In 1963 Sándor Tóth shared this view. He dated the first church with its palmette fragments to the end of the 10th century or the beginning of the 11th and the second (based on the articulations of the nave walls) to the end of the 11th at the earliest. Over the course of the research he undertook in Tihany, he realized that the crypt and the springer with palmette decorations were part of the same building, so the palmette carvings in Veszprém also must have dated from the third quarter of the 11th century, from the church "begun" by Queen Gisela. The above chronology influenced conclusions regarding earlier fragments as well. The existence of these fragments has been confirmed not only by the observations of Iván Ádám, but also by recent excavations. According to the 9th century *Conversio Bagoariorum*, in 864 a church was dedicated in the city of Ortahu to Saint Michael. A few art historians had already assumed that the data referred to Veszprém, and in the 1960s Thomas von Bogay reached this conclusion as well. This assumption has not been uniformly accepted by scholars, however, as no unambiguous archaeological evidence has yet to be produced.

Keywords: Sándor Tóth; Thomas von Bogay; Dezső Dercsényi; Veszprém Cathedral; Benedictine Abbey in Tihany, palmette stone carvings

Szakács Béla Zsolt

A kibontakoz(tat)ás állomásai

Tóth Sándor: *Román kori kőfaragványok a Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Gyűjteményében*, s. a. r., szerk. Mikó Árpád, a szerk. munkatársa VERŐ Mária, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2010 (A Magyar Nemzeti Galéria Szakkatalógusai, I/1).

Egy múzeum egyik legfontosabb tudományos felada, hogy gyűjteményéről szakkatalógusokat készítsen. Ebből a szempontból a 2010-es év áttörést hozott: a Magyar Nemzeti

Szakács Béla Zsolt CSc, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténeti Tanszékének vezetője.
Kutatási területe: középkori művészet, ikonográfia, a műemlékvédelem története.
E-mail: szakacsb@btk.ppke.hu

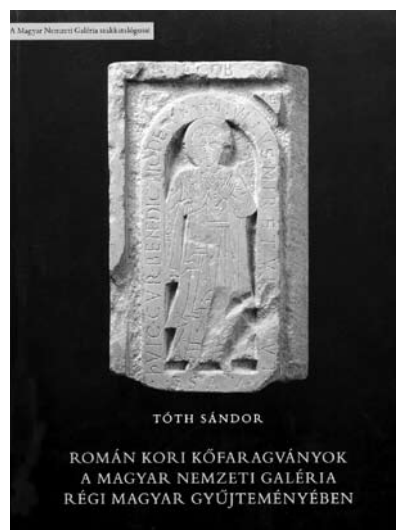
Béla Zsolt Szakács is art historian, CSc, head of the Department of Art History at the Pázmány Péter Catholic University. His research fields include medieval art, iconography and history of monument protection.
E-mail: szakacsb@btk.ppke.hu

Galéria elindította szakkatalógusainak sorozatát, melynek I/1. kötete időrendileg is a gyűjtemény legelső egységét, a román kori kőtár anyagát mutatja be. A munkára a téma legjobb szakértőjét, Tóth Sándort kérték fel 1990-ben. Maga a kőtári anyag bemutatása is nagymértékben az ő érdeme, hiszen az 1994/1995-ös *Pannonia regia* című kiállítás¹ bezárása után az általa újrendezett kőtárban maradt letétben több vidéki múzeum tulajdonában álló darab is, és ezzel a magyar szobrászat korai történetének reprezentatív áttekintése valósult meg. Ezért is nehezen elfogadható, hogy a Galériának éppen ez a részlege ma nem látogatható.

Amikor Tóth Sándort 2007 kora telén egy zágrábi tanulmányútról hazatérőben hirtelen utolérte a halál, a kézirat már szinte teljesen nyomdakész állapotban volt. A katalógusrészt be tudta fejezni, és a tanulmány első öt fejezetével is majdnem teljesen elkészült. A szerző emberi nagyságáról sokat elárul, hogy azok a részek, amelyekkel végzett, kiadásra készen álltak. Úgy hírlík, évek óta így dolgozott, annak tudatában, hogy bármikor kihullhat kezéből a toll. Köszönet a sajtó alá rendezőnek, a Régi Magyar Osztály vezetőjének, Mikó Árpádnak, hogy a még szükséges munkálatokat elvégezte és a kéziratot nyilvánosságra hozta.

A szakkatalógus felépítése első ránézésre a szokásos: a bevezető tanulmányt a katalógustételek követik, a kötetet záró függelék pedig jelen esetben még a gyűjtemény történetét megvilágító dokumentumokkal is kiegészül. Közelebről nézve azonban Tóth Sándor megoldásai egyediek és egy nagyon átgondolt stratégiáról tanúskodnak.

A katalógustételek a sorszámon és a megnevezésen túl tartalmazzák az alapadatokat (származás, jelenlegi leltári szám, keltezés), a leírást, az anyagra és a méretre vonatkozó információkat, valamint a szakirodalom felsorolását. Természetesen a proveniencia maga is tüzetes kutatás tárgyát képezte, amire az egyes tételek csak röviden utalnak, de a függelékben és a tanulmány egyes pont-



¹ *Pannonia regia* (1994).

jain részletesebb tájékoztatást kapunk róla. Az adatokat a szerző a rá jellemző kritikával és távolságtartással kezeli (pl. 1., 13. sz.) és szükség esetén segítséget nyújt a tárgyak történetéhez kapcsolódó személyek azonosításában is (pl. 7. sz.). A leltári számoknál is figyelemmel van a korábbi adatokra, így a Magyar Nemzeti Múzeum esetében, már ahol ez kiderült (néha azonban nem, mint pl. 26., 27., 28. sz.). Esetleg hasznosnak bizonyulna egy konkordancia-táblázat, mely a katalógus számozását a korábbi és az MNG-ben használt mai leltári számokkal veti össze. Tóth Sándor az anyag meghatározásában is pontosságra törekszik, így a kalocsai királyfej (32. sz.) esetében is, amelyet közönségesen vörösmárványnak szoktunk mondani, itt viszont „kemény, vöröses-foltos, tömör mészkő”-ként szerepel. Kár, hogy olyan vizsgálatokra, amelyek a kőanyagok származási helyét határoznák meg, nem volt lehetőség; így például igen érdekes lenne tudni, hogy fenntartható-e az előbbi esetben az Esztergom környéki eredeztetés.

A bibliográfiai adatok, amelyek nemcsak a szöveges, hanem a képi idézésekre is kiterjednek, természetesen lenyűgözően bőségesek (jó tudni, hogy ha a megadott szám nem oldalra, hanem képszámra vonatkozik, akkor csillag áll előtte). Ezen a ponton a sajtó alá rendező szíveségéből még kiegészítésekkel is találkozhatunk. Hasznos lenne, ha a kiállítási katalógusok esetében a tételek szerzője is szerepelne – ez igen gyakran maga Tóth Sándor, akitől ez a magamutogatás nem is lett volna elvárható, de esetleg a szerkesztésnél pótlásra kerülhetett volna.

Mindez az átlagosnál alaposabb, de módszereit tekintve megszokott adatközlés. Ami azonban eltér a gyakorlattól, az a leírás. Ezek a leírások megdöbbentően alaposak és minden részletre kiterjedőek. Azok, akik vállalkoznak arra, hogy végigolvassák őket, legjobb, ha közvetlenül a faragvány mellett teszik: ezt a legbővebb illusztráció sem helyettesítheti. Ennek a leírásnak nyilván nem az a célja, hogy szavakkal váltsa ki a képi dokumentációt. Teljességre törekvése, objektivitása látszólagos: hiszen valójában maguk a fényképek sem objektívek. Feladata tehát nem dokumentatív (noha jól érzékelteti a faragványok 2000 körüli állapotát), hanem didaktikus: a szerző nem kevesebbre vállalkozik, mint hogy megtanítsa olvasóit látni a kőfaragványt. Szinte érezni, ahogy keze fogva végigvezet bennünket minden részleten; felhívja a figyelmünket olyan parányi jellegzetességekre, amelyeket magunktól aligha vettünk volna észre.

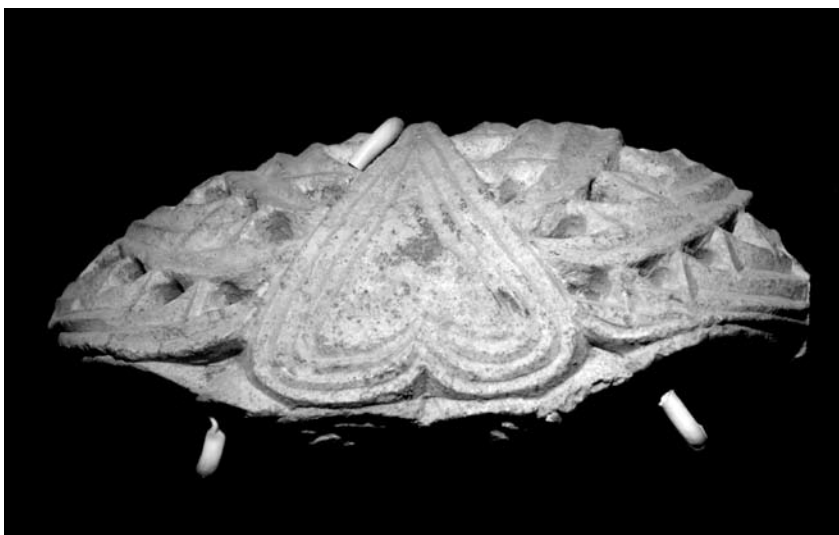
Ez a szokatlanul kimerítő tárlatvezetés korántsem öncélú. Azon túl, hogy aki egy ilyen iskolát végigjár, maga is megtanulja értékelni a részleteket (amelyekben, mint tudjuk, az ördög is lakozik), és elsajátítja a látás tudományát – a szerző itt, ezekkel a leírásokkal alapozza meg további következtetéseit. Ezen a ponton ismét szokatlan jelenséggel találkozunk. Szemben a gyakorlattal, és magának Tóth Sándornak a korábban megjelent katalógustételeivel is, a leírást nem követi értékelés. Nincs összehasonlítás, nincsenek funkcionális megállapítások. Mindez kiszorult a katalógustételekből – és átkerült egy teljesen másik szövegegységbe: a bevezető tanulmányba. Ennek megvan az az előnye, hogy hasonló jelenségeket nem szükséges ismételni, összefüggő faragványcsoportokat együtt lehet tárgyalni, és a történeti és tágabb művészettörténeti körülményeket is egységbe lehet foglalni.

A bevezető tanulmány tehát nem rutinból fakadó előszó, hanem szerves része, voltaképpen folytatása a katalógustételeknek. Ez indokolja, hogy (ahogy az előszóban is olvashatjuk, 5. jegyzet) a tanulmány terjedelme lényegesen meghaladja a katalógustételekét. Ezért szokatlan, de logikusabb volna, ha nem a kötet elején, hanem a végén olvashatnánk. Az igényes olvasónak is ezt tanácsoljuk: kezdje a tételekkel, és ha már megtanulta az egyes faragványok formavilágát, akkor kerítsen sort a tanulmányra.

Enélkül ugyanis ez nem könnyű olvasmány. A szerző a nála megszokott tömörséggel fogalmazza meg a részletformákból kiinduló összefüggéseket. Lenyűgöző anyagismerettel tör számunkra utat a növényi ornamentika sűrűjében. Sorra veszi az egyes részletmegoldások összefüggéseit az adott csoporton belül, majd rámutat ezek kapcsolatrendszerére más emlékegyüttésekkel, végül

megállapítja a hazai és európai művészettörténetben betöltött helyüket. Ilyen állomásokon keresztül bontakoztatja ki számunkra a hazai kőfaragás kezdeti korszakát – bár a tanulmány címe vélhetőleg nem egészen erre utal.

A bevezető tanulmány eredetileg bizonyára több nagyobb részből állt volna. Noha a számozást a szerkesztő elhagyta (hiszen nem készült el a folytatás), ennek csak I. nagyobb egysége lett volna „A kibontakozás állomásai”. Ebben a részben öt csoportot elemez a szerző. Az elsőre jut a legtöbb figyelem, hiszen ez Tóth Sándor egyik legfontosabb kutatási területe. Nem véletlenül, hiszen a kétsoros palmettafrízzel díszített faragványcsoport nemcsak azért jelentős, mert a hazai



1. kép. Korinthuszi oszlopfő töredéke Pélfmonostorról, Eszék, Városi Múzeum
(Szakács Béla Zsolt felvétele)

kőfaragás legkorábbi megragadható csoportja, hanem az egyetlen az Árpád-korból, amely összetéveszthetetlenül erre a területre jellemző. Tóth Sándor már korábban is többször visszatért ehhez a csoporthoz: máig alapvető a *Pannonia regia* kiállítás katalógusába írt tanulmánya,² és az emléktanyag délvidéki ágát elemezte a titeli vállkő és az aracsí sírfedlap kapcsán.³ Most ezek a témák ismét előkerülnek, újragondolt változatban. A kiindulópontot az ország közepéről származó töredékek képezik: Pilisszentkereszt, Veszprém és Sződ (jellemző, hogy ez utóbbi hagyományosan feltételezett váci eredete el sem hangzik). A jellegzetességek egyre jobban

tágul körben hullámanak, felölve Visegrád, Tihany, Szekszárd, Zselicszentjakab, Esztergom, Székesfehérvár, Pécs, Pécsvárad, Mohács, Pélfmonostor (1. kép), Feldebrő, Sárvármonostor és a déli területek (Titel, Bodrogmonostorszeg és főként Dombó) faragványait. Ennek az országosan elterjedt motívumkörnek az egyik csomópontja kétségkívül a szekszárdi vállkő, amelynek egy egész alfejezetet szentel a szerző. Más szempontok (főként az antikvitáshoz fűződő viszony) bevonásával két nagyobb csoport körvonalazódik, melyet egyfelől az ország középső részeinek emlékei (Veszprém, Tihany, Pilis, Sződ), másfelől a talán szintén központi eredetű (Óbuda?), de attól távolabbi vidékeken (a Dél-Dunántúlon s főleg Kelet- és Dél-Magyarországon) kibontakozott stílus faragványai alkotnak (lásd különösen 22. és 34–35. oldal!).

Mindez valóban nagy segítség ahhoz, hogy az örömdetesen egyre bővülő emléktanyagban eligazodjunk. A fejezet legnagyobb meglepetése azonban nem ez, hanem az utolsó alfejezet, amely címét („Hazánk s a külföld”) egy 19. századi laptól kölcsönözte. Ebben nemcsak azt a Divald Kornéltól (1872–1931) eredő romantikus elképzelést cáfolja (részletekben menően először), hogy a 11. századi palmetták a honfoglalás koriakból sarjadtak, hanem ezek nemzetközi összehasonlításának is új irányt szab. Azt már eddig is tudtuk, hogy a palmettafrízzel együtt járó tüskés akanthuszleveles oszlopfők (ezeket, noha a terminust nem használja, a szerző a 26–32. oldalon

² Tóth (1994).

³ Tóth (1995); Tóth (2000).

elemzi) eredete az Adria északi részére, Dalmáciára és Velence környékére vezethető vissza. A két-soros palmettafríz azonban eddig unikálisnak számított. Tóth Sándor ismerte föl, hogy a lundi dóm északi kapujának egyik archivolttrétege ugyanennek a motívumnak a kissé eltorzított változatát hordozza. Szerfölött meglepő ez az észrevétel, hiszen ennek a bizantinizáló formának az előfordulását bárhol másutt jobban el tudnánk képzelni, mint Skandináviában. Tóth Sándor sem gondolta, hogy közvetlen kapcsolat volna a középkori dán egyház központja és Magyarország között, noha az összevetést Dercsényi Dezső (1910–1987) – igaz, más szempontból, a korinthusi oszlopfeket vizsgálva – már megtette.⁴ A magyarázat nyilván a közös eredetben keresendő, ami leginkább Felső-Itáliában képzelhető el. Ha ez beigazolódna, akkor ugyanarra az eredményre jutnánk, mint a tuskés akanthuszleveses fejezetekkel (és akár a centralizáló épülettípusokkal) kapcsolatban is: dacára a stílus bizánci jellegének, a hazai formák Itáliából származtathatók.

Míg a tanulmány első fejezete egy meglehetősen egységes emlékcsoportot tárgyalt, a második tagjait alig köti össze valami. Maga a szerző, aki ezt a fejezetet érezte a leginkább befejezetnek, amikor a Magyar Nemzeti Galéria 2005/2007-es évkönyvébe leadta,⁵ azzal vezette be, hogy tartalmilag ez a legvegyesebb. Valóban, közvetlen kapcsolat aligha köti össze a pilisszentkereszti állatőredékeket, az aracsi sírfedelelet, az esztergomi és pécsi oszlopfejt és a borosjenői szirént. Ellenben közös bennük, hogy mind azt az áttörést szimbolizálja, amit a figuralitás megjelenése hozott a plasztikai díszítés terén. Ez szinte egy csapásra egész Európában megjelenik Toulouse-tól Modenáig és Bariig, s ezek szerint a magyarországi emlékeken is. Ez az, amit a szorosabban vett romanika stílusfogalmához kötünk. Mégis vezetnek szálak az előző csoporthoz is, ezért a kiindulópontot az aracsi kő képezi. Ez módot ad a szerzőnek, hogy a délvidéki, korai figurális emlékeket is felvonultassa, míg a pécsi kosfejes oszlopfejt kapcsán egyfelől az esztergomi rokon témájú, 12. század végi fejezet köréhez, másfelől a 11. századi hazai kőfaragás eddig még nem érintett csoportjához, a fahérvári szarkofághoz és rokonaihoz jutunk el. A Borosjenőről származó (de egykor bizonyára a dienesmonostori prépostsághoz tartozott) szirénes faloszlopfejt formai és ikonográfiai rokonsága többek között a pécsi székesegyház egykori diadalívének vonalában alkalmazott fejezetekhez vezet el. Ezek jelentéséhez máig megszívlelendő Tóth Sándor vitája a *Művészet* 1974/1975-ös évfolyamában.⁶ A „sziréngyűjteményhez” hozzátehetjük azt a feldebrői faragványt is (2. kép), amely ugyan nem egyértelműen a saját farkát fogja (ami a kezében van ugyanis, az kígyófejben végződik), viszont a tanulmány-



2. kép. Kőlap szirénabrázolásával, Feldebrő, r. k. templom
(MTA BTK MI, Fényképtár, neg. ltsz. 21075)

⁴ DERCSENYI (1943). A lundi kapcsolathoz lásd uo., 283–287.

⁵ TÓTH (2008).

⁶ TÓTH (1974); TÓTH (1975).

ban érintett dombói szirénes vállkőhöz Marosi Ernő már hozzákapcsolta,⁷ amiből főként Feldebrőre vonatkozólag adódnak kronológiai következmények: a palmettás-akanthuszos faragványok és a figurális dombormű összekapcsolódása ugyanazt a határhelyzetet sejteti, mint ami Dombót vagy a Galériában őrzött aracsi követ is jellemzi. Ez a nézet ugyanakkor ellentétes Tóth Sándoréval, aki kitartott a feldebrői templom Aba Sámuelhez (†1044) való kötése mellett (22. oldal és 24. jegyzet). A fejezet végén rövid megállapítások olvashatók a pilisi állattöredékekről és az esztergom-szentkirályi sasos fejezetről, mely utóbbi már nem számítható ehhez a korai periódushoz.

Ellenben ennek a korszaknak a terméke, már egyértelműen a korai romanika képviselője a dömösi prépostság. Ez a legkorábbi emlék, ahol a faragványok építészeti összefüggése is vizsgál-



3. kép. Dömösi féloszlopfő bal oldali nézete, Magyar Nemzeti Galéria (Szakács Béla Zsolt felvétele)

⁷ MAROSI (2002), 333.

⁸ Lásd BUZÁS-TOLNAI (2004), 25., 55. jegyzet és Kat. 1–2. sz.

ható, s így itt a Galéria darabjain (3. kép) túlmenően egy kismonográfiát kapunk az egész emlékről. Ez annál öröndetesebb, mivel Dömös művészettörténeti feldolgozása szakmánk régi adóssága. Bár a régészeti feltárás megtörtént, vannak is hozzá kapcsolódó publikációk, sajnos ezek nem kielégítő mélységűek (ahogy a dokumentáció sem), és a kövek hányattatása sem zárult le: egy részüket ellopták (lásd 127. jegyzet), mások visszaépítve pusztulnak a helyszínen. Szerencsére ismereteink gyarapodnak is: e katalógusban több publikálatlan vagy alig ismert faragvány is napvilágot látott – mint az az elveszett lábázat, amely három oszloptörzset tartott (110. kép). Ennek méretei megfelelnek az altemplomi lábázatokénak, a sarokkarmok is idekötik. A szerző mégis arra jut, hogy „aligha tartozhatott az altemplom szerkezetéhez” (52. oldal), noha a korai csarnokkriptákban alkalmaztak összetett formákat, sokszor oszlopokkal vegyesen is. További, meglévő faragványok dömösi eredetét ismerte fel Havasi Krisztina az esztergomi kőtárban.⁸ A párkánytöredéket és a kosfejű oszlopfőt Tóth Sándor is idézi, de csak az előbbi dömösi eredetűként. Havasi szerint közéjük tartozhatott az az esztergomi oltárnak tartott kőfaragvány is, amelyet jelenleg a Nemzeti Múzeum büféjében tanulmányozhatunk. Erről Tóth Sándor is megjegyzi, hogy „mértében [...] és anyagában is hasonló a nagy dömösi pillérlábazathoz és

oszlopfőhöz” (160. jegyzet), de végül nem köti Dömöshöz – pedig ez egyáltalán nem elképzelhetetlen (más kérdés, hogy a 131–132. képalírásban e kő székesfehérváriként szerepel, ami a sajtó alá rendezés során keletkezett elírás). Ezek a lokalizálási problémák azért is érdekesek, mert érintik a dömösi anyag esztergomi kapcsolatrendszerét, amely az egyik legfontosabb szál a hazai emlékek közt. Emellett felbukkannak Tóth Sándor korábbi kutatásainak olyan kulcs-
emlékei, mint a zalavári domborművek, a titeli vállkő vagy a jádsi ívsortöredék, de kitér az egri székesegyház hasonló stílusfokon álló faragványaira – ezek behatóbb elemzését azonban már másokra hagyta, bizonyára annak tudatában, hogy egykori szakdolgozója, Havasi Krisztina éppen ezekkel foglalkozik doktori disszertációjában. Annál messzebb ment azonban a külföldi párhuzamok keresésében, amely azt az érdekes eredményt hozta, hogy szemben az alaprajzi elrendezés közép-európai beágyazottságával, a kőfaragványok esetében távolabbi, északnyugat-európai összefüggésekkel számolhatunk. Itt izgalmas kitekintést olvashatunk az ún. Hahóti vagy Szent Margit-sacramentariumról, melynek ugyan dömösi eredetét a szerző elutasítja, de kultúrkapcsolatait tekintve párhuzamos jelenségként értékeli. A fejezet igazi jelentőségét az utolsó mondat árulja el: „a dömösi emlékek az érett román stílus elsajátításának első jelei közé tartoznak Magyarországon.” (67. oldal)

Ennek alighanem következő fázisát képviselik azok a székesfehérvári faragványok, amelyek közül egy pillérfőtöredék került a Magyar Nemzeti Galériába. Ez alkalmat ad arra, hogy a szerző áttekintse a hozzá kapcsolódó további hat fejezetet (ezek közül itt nem közölt: 4. kép), egy fülkesorhoz kapcsolható töredékeket és további szórványdarabokat. Maguk a pillérfők, melyek a bazilika 12. századi átépítésének leghitelesebb tanúi, természetes méreteikkel, szokatlan szörnyalakaikkal egészen rendkívülieknek mondhatók. Tóth Sándor a rá jellemző módszerrel azonban képes megtalálni a részletformák rokonságát. Az így vizsgálat alá vett ívsortöredékek (a több évtizeddel ezelőtt „elhíresülő” fehérvári kapurekonstrukció méltó párjaként) egy új szerkezeti rekonstrukcióhoz vezetnek, mely kétféle méretű ívekből, keretelő elemekből, lezáró sávból, falburkoló lemezekből és falbetétekből áll. Ezek formavilága valóban a pécsi faragványokéhoz áll a legközelebb, sőt voltaképpen Pécs képez hidat az itt elemzett korábbi és a nagy kapuhoz tartozó későbbi fehérvári csoportok között. Ezért alighanem helyes az a kronológiai megfigyelés, hogy a pillérfők csoportja a pécsi faragványok elé, a 12. század korábbi részére keltezhető. Ebben a tekintetben a velencei párhuzamok minden rokonság ellenére sem jelentenek szilárd támpontot, hiszen a pillérfők leg-sajátosabb, figurális motívumai onnan nem ismertek. Sajnos a nyomda ördöge kegyetlen tréfát űzött ezzel a fejezettel: a 74. oldal szövege az előző oldal sorait ismétli. Az így kimaradt részletet



4. kép. Pillérfő töredéke Székesfehérvárról, Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum (MTA BTK MI, Fényképtár, neg. ltsz. 35650)



5. kép. Kőlap madarakkal és ornamentális dísszel Óbudáról, Budapesti Történeti Múzeum (Szakács Béla Zsolt felvétele)

Mikó Árpád szívességéből e recenzió függelékeként közöljük.

A tanulmány utolsó fejezete címe szerint az óbudai-somogyvári körrel foglalkozik. Ennek első része („Óbuda: a prépostság mint kőbánya”) az egész mű legélvezetesebben megírt egysége. A szöveg első fele a szét-szóródott óbudai kövek összetartozásának felismerését mutatja be lépésről lépésre, míg a második rész azokat az adatokat elemzi, amelyek a szétszóródás középkori és újkori folyamatára utalnak. Bármennyire remekel is a szerző ezen az újabb kutatás számára olyannyira kedves területen, konklúziója józanságra int: „De hogy mi hol volt, hol nem volt időközben, az nem is elsőrendű kérdés, mivel a prépostsági kövek összetartozását úgyis csak a hiteles óbudai leleteken is megnyilvánuló stilisztikai egyezések alapján lehet igazolni.” (87. oldal) A fejezet második része ezeket a kapcsolatokat elemzi: első lépésben, mint azt megszokhattuk, az óbudai anyagon belül maradva; regisztrálva a régen ismert, de elveszett töredékeket éppúgy (pl. 183. kép), mint a legújabban feltártakat (5. kép). Szisztematikusan halad a szöveg az ember- és állatalakos ábrázolásoktól az ornamentálisakig, be-

leértve az indadíszeket és az akanthuszleveleket is. Ez utóbbi díszítés elsősorban a nagyobb építészeti töredékeket jellemzi, amelyek a templom szerkezetét is érintő átalakításhoz kötődnek, míg a figurálisok inkább berendezési tárgyakhoz készülhettek – a jelek szerint lényegében ugyanakkor. Figyelemre méltó, hogy a levélformák alapján a szerző felveti az óbudai eredetű, de nem régészeti leletből származó bárányleveles oszlopfőnek a prépostsági anyaghoz való tartozását, ami kronológiai problémát is okoz: hiszen a katalógus az óbudai köveket a 12. század első felére keltezi, az esztergomi palotától nehezen elválasztható bárányleveles fejezet pedig ennél évtizedekkel későbbi lehet.

Sajnos ezeket a kronológiai kérdéseket a szerzőnek már nem volt módja tárgyalni. A kézirat ugyanis ezen a ponton megszakad. Nyilvánvaló, hogy még ez az 5. fejezet is befejezetlenül maradt, hiszen címével ellentétben a somogyvári faragványok szóba sem kerülnek (pedig a katalógus is tárgyal egy idevágót: 9. sz.). A többi fejezettel ellentétben itt hiányzik a lezáró, a tágabb összefüggéseket és a kronológiai helyzetet bemutató alfejezet. S hogy még mi minden, azt csak találgatni lehet. A tanulmányban tárgyalt anyag (1–16. sz.) a katalógus 46 tételének mindössze harmada. A szerzőt ismerve bizonyára lett volna mondanivalója a pécsi kövekről és rokonaikról

(17–25. sz.), az olyan kiemelkedő darabokról, mind a „madoccai oszlopfő” (29. sz.; jelenleg ennek gyakran feltételezett madoccai eredetéről egyetlen szó sem esik a kötetben), az újudvari timpanon (31. sz.), vagy a kalocsai királyfej (32. sz.). Sajnos nem olvashatjuk elemzését az utolsó nagyobb csoportról, a jáki kövekről sem (33–46. sz.), ami annál sajnálatosabb, mivel az egyik darab azóta el is tűnt (36. sz.). Mint a Galéria évkönyvében közölt második fejezet előszavában írta, a munka mintegy felerészben elvégzetlenül maradt.

Nyilván a tanulmány befejezését követően született volna meg a szerző előszava is, ahol az anyagválogatás és a sorbarendezés szempontjairól is olvashattunk volna. A jelen katalógus ugyanis szakít azzal a hagyománnyal, amely az Árpád-kor művészeti egységét vallja, és a 13. század emlékei közül az egyértelműen gótikus faragványokat elhagyja. Ez ott jelent problémát, ahol az anyag egysége sérül: így lehet azon elmélkedni, szerencsés volt-e „lefejezni” a kora gótikus kalocsai csoportot, és kiemelni belőle a (valóban román jellegű) királyfejet – de számunkra biztosan nyereség, hogy Tóth Sándor leírása elkészült és olvasható. Az sem világos, hogy milyen szempontok szerint lettek sorba rendezve a katalógustételek: szemmel láthatólag az időrend érvényesült, lehetőség szerint az egyes csoportok egységét megőrizve. Ugyanakkor a tanulmány harmadik fejezete szól a 14–16. számú kövekről, a negyedik a 12. számúról és az ötödik a 10–11. számúakról (nyilván a kimaradt somogyvári eredetű 9. számú is ide került volna). Művészettörténeti szempontból a tanulmány sorrendje tűnik logikusabbnak.

A szöveget gazdag illusztrációs anyag kíséri. Mint a szerkesztői előszóból megtudjuk, tanulmányához a szerző 207 képet zánt, végül a kiadványba 194 kép került. Ezek abban a sorrendben következnek, ahogy a szövegben utalás történik rájuk; ugyanakkor, ha egy korábban már idézett faragvány kerül szóba, annak a képszámát nem a főszövegben, hanem a jegyzetben kapjuk. Ez amennyire elegáns (hiszen a főszöveg zárójelben sorakozó képszámai folyamatosak), annyira kényelmetlen is, és nem kevésbé kockázatos: szerkesztés közben a képek sorszáma nyilván változott, és ez elcsúszásokhoz vezetett (gyakran kettővel magasabb képszám jelent meg, pl. 115., 168., 169., 176. jegyzet stb.). Maguk a képek általában jó minőségűek, még a nehezen beszerezhető, archív dokumentumok is élvezhetők. Néha előfordul, hogy egy részlet ismétlése nem jelent nyereséget, mert nem nagyobb méretű (pl. 128. és 130. kép); néha pedig az olvasó szívesen látna még több analógiát. A Galéria tulajdonában álló faragványok képei a katalógusrészben kaptak helyet, általában több oldalról fotózva, némelyiket színes táblákon is mellékelve. Háromdimenziós tárgyakról lévén szó, különféle nézetből sosem lehet elég; de a leginkább talán a dömösi féloszlopfő bal oldalát hiányolhatjuk (3. kép), hiszen ennek motívumára a szöveg is utal. Legtöbbjük azonban jól tanulmányozható a kiadvány segítségével, amely összességében elegáns, izléses kötet lett, méltó a tartalomhoz.

A kötet tudományos értékét ugyanis nehéz túlbecsülni. Tóth Sándor kéziratának megjelentetésével a Magyar Nemzeti Galéria nemcsak a saját gyűjteményeiről írt szakkatalógusok sorozatát indította el, hanem a középkori magyar művészet történetét is egy alapművel gazdagította. A gyűjteményi darabok elemzése kapcsán az Árpád-kor első másfél évszázadának nagyszabású szobrászattörténete kerekedik ki. Illő ehhez a címlapkép is, hiszen ennek felirata méltán vonatkoztatható a szerzőre és művére is: *nullus miretur ut huic cur benedictio detur* – nincs mit csodálkozni azon, hogy miért ez kapja az áldást.

Függelék: a tárgyalt kötet 74. oldaláról hiányzó szöveg

[...A belső sávban négy forgósan összekapcsolt háromujjú félpalmettákból álló négyszög-idomok sorakoznak, a hornyot kifelé forduló, váltakozva három- és öttagú egységek díszítik,] kettéhajló szárukkal egymáshoz fűzve (155–156. kép).²²⁶ A negyedik darabon a belső dísz kerettelen, rozettás körfonat hármasközpontú levélkével, a külső különálló, kettéváltan ujjasodó szárukkal együtt felnyúló, ötujjú palmetták sora. Záradéki helyzetre vall jobbra lent a keresztben növekvő hármasközpontú levélke, amely nyilván két találkozó szárból bomlott ki (157. kép). A hosszanti palmettamotívum nem egyedüli Fehérvárott: feltűnik egykori kapuzat falsarkos bélletrétegének töredékein is, ugyancsak hornyot díszítve, bár elütő stílusban.²²⁷

Mindezen ívdarabok feltehetően valamely nagyobb homlokzatrész tartozékai voltak: a kisebb ívek a nagyobbaktól kétféle sorakozhattak. A tárgyalt darabokból 7,5 m-en felüli szélesség adódik. A nagy ívről elképzelhető, hogy nyílást koronázott, a kisebbek azonban bizonyára fülkezáradékok voltak. Az ív belső felülete két eltérően – körfonattal, illetve hullámindával – díszített darabon, ahol a legszélesebb, az elülső peremtől egyforma távolságra egyenesen, csatlakozó hátsó síknál zárul: a fülkék mélységét ez adhatja meg.²²⁸ A függőleges részekre és az ívek fölötti falfelület kezelésére néhány további töredék enged következtetni.

BIBLIOGRÁFIA

- BUZÁS–TOLNAI (2004) – *Az Esztergomi Vármúzeum kőtárának katalógusa*, szerk. BUZÁS Gergely–TOLNAI Gergely, Esztergom, Vármúzeum, 2004 (Az Esztergomi Vármúzeum Füzetek, 2).
- DERCSÉNYI (1943) – DERCSÉNYI Dezső: XI. századi királyi kőfaragóműhely Budán, *Budapest Régiségei*, XIII(1943), 257–293.
- MAROSI (2002) – MAROSI Ernő: Szent István korának képe a művészettörténet-írásban, in *Szent István és az államalapítás*, szerk. VESZPRÉMY László, Budapest, Osiris, 2002, 306–348.
- Pannonia regia* (1994) – *Pannonia regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, 1994. október–1995. február, szerk. MIKÓ Árpád–TAKÁCS Imre, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994 (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 1994/3).
- TÓTH (1974) – TÓTH Sándor: Nézzük meg jól a múlt emlékeit, *Művészet*, XV(1974)/12, 45.
- TÓTH (1975) – TÓTH Sándor: Nézzük meg jól a múlt emlékeit, *Művészet*, XVI(1975)/2, 44–47.
- TÓTH (1994) – TÓTH Sándor: A 11. századi magyarországi kőornamentika időrendjéhez, in *Pannonia regia* (1994), 54–62.
- TÓTH (1995) – TÓTH Sándor: Volt egyszer egy titeli vállalk, *Ars Hungarica*, XVIII(1995), 227–232.
- TÓTH (2000) – TÓTH Sándor: Az aracsí kő rokonsága, in *A középkori Dél-Alföld és Szer*, szerk. KOLLÁR Tibor, Szeged, Csongrád Megyei Levéltár, 2000, 429–447 (Dél-Alföldi Évszázadok, 13).
- TÓTH (2008) – TÓTH Sándor: A Magyar Nemzeti Galéria 11–12. századi kőfaragványai (részlet), *Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve/Annales de la Galerie Nationale Hongroise (2005–2007)*, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2008, 54–75.

Lővei Pál

A Naumburgi Mester – szobrász és építész a székesegyházak Európájában

Lővei Pál művészettörténész,
az MTA doktora, a Kulturális Örök-
ségvédelmi Hivatal tudományos
munkatársa; kutatási területei:
középkori síremlékművészet és
pecséttan, Magyarország építészet-
története, műemlékvédelem.
E-mail: pal.lovei@koh.hu

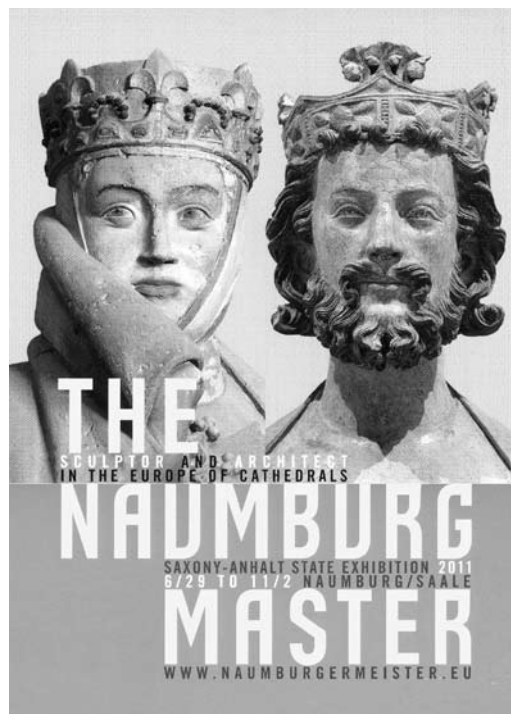
Pál Lővei, art historian, research
fellow of the National Office of
Cultural Heritage, Budapest; areas
of research: medieval studies, tomb
sculpture, Hungarian architecture-
history, monument protection.
E-mail: pal.lovei@koh.hu

Sachsen-Anhalt tartományi kiállítása, 2011, Naumburg (Saale)

Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen.
Naumburg, 29. Juni 2011 bis 02. November 2011, Ausstellungskatalog, hrsg.
von Hartmut KROHM–Holger KUNDE, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2011,
1. 1–784, 2. 785–[1568].

A késői román stílusú naumburgi dóm gótikus nyugati szentélyének szo-
borsorozatából világhírnévig emelkedő Uta von Ballenstedt örgrófnét
elérte a modern celebvilág senkit
és semmit nem tisztelő, minden-
kit szájára vevő média-átka: ismét
hírbe hozták. Annak ellenére tör-

tént ez, hogy több mint háromnegyed évezred – a szobrok
1243 és 1249 közötti elkészülte – óta nem tesz mást, mint
tartózkodó hűvösséggel köpenyébe burkolózva áll férje,
II. Ekkehard meissenai örgróf balján. Hetven évvel ezelőtt
egyszer már megesett ez vele: 1940-ben Fritz Hippler *Der
ewige Jude* (Az örök zsidó) című propaganda-filmjében –
mintegy a korabeli amerikai westernfilmek aligha szándé-
kos hatásaként – ideális partnere, az 1225 körül faragott
Bambergi Lovas hátához simulva tekintett a náci jövőbe,
a zsidó „elfajzással” (*Entartung*) szemben piedesztálra állí-
tott német művészet megszemélyesítőjeként.¹ Akkor a Lo-
vas és Hitler között vont eszmei párhuzam mentén Uta
mintegy a Harmadik Birodalomban mindvégig hiányzó
„First Lady” szerepébe került.² A két szoborról készült fény-
képek közös szerepeltetése már az 1930-as években meg-
kezdődött – Uta mint az északi Éva és a Lovas összetartozása
annyira beleivódott a német tudatba, hogy a naumburgi
székesegyház személyzeténél még évtizedekkel később
is napi gyakorisággal kérdeztek rá a látogatók, hogy hol is
található az épületben a naumburgi lovas.³



1/a. kép. A naumburgi kiállítás angol nyelvű plakátja, 2011

¹ DWARS (2011), 55, Abb. 10.

² ULRICH (2001), 333.

³ ULRICH (2001), 332–333.



1/b. kép. Kiállítási plakát
a naumburgi székesegyház tornyán;
Lövei Pál felvétele



2. kép. Uta szobrának részlete, Naumburg,
székesegyház (1243–1249 között); Walter Hege felvétele,
1920-as évek – 1972-ben a helyszínen vásárolt nagyítás

Most magas gallérja mögül távolba tekintő, koronás fejét a németországi Sachsen-Anhalt monumentális tartományi kiállításának plakátján, szórólapjain, katalóguscímlapján, a naumburgi dóm délkeleti tornyának órája alatt kifeszített molinón I. Childebert frank király (†558) louvre-beli, a párizsi Saint-Germain-des-Prés apátság refektóriumából származó, a naumburgi alkotásoknál legfeljebb egy évtizeddel korábbi szobrának koronás fejével állították párba (1/a–1/b kép) – a naumburgi szobrokhoz méltó kvalitású francia alkotás jelen is volt a kiállításon, és hangsúlyosan szerepel a katalógusban is.⁴ A homloka mély ráncaival feleségéhez képest kicsit már öregecske, darabos megformálását, gyűrűs hajfürtjei fölött egyszerű sapkát viselő katona-férjjel ellentétben mindkét másik partner koronás király, ideális uralkodó, akikhez Uta nemcsak eszményített szépségével, de már csak drágaköves díszű, liliomos koronájával is igencsak méltónak tűnhet (2. kép). A fehér lovon érkező (valójában ez csak a jelenlegi állapot, az 1829-es alapos letisztítás meghagyta csekély színmaradványok alapján a szobor a naumburgiakhoz hasonlóan színesre volt festve, a ló maga eredetileg almásderes – szürkés – lehetett⁵) bambergi király és párizsi társa finom arcú „úriember”, az Uta korabeli divatoknak megfelelően alakított hajviselettel, Childebert esetében gondosan ápoltságjal és szakállal.

A 11. század első felében Uta őrgórné Nyugat-Európa peremén élt, a naumburgi alapító-szobrok között elnyert helye is a Német-római Császárság keleti részén, a szász vidékek egyház-szervezetének alakításában férjével és annak családjával együtt játszott szerepének köszönhető.

⁴ *Naumburg-katalógus*, 2, 1500–1501. (Kat.-Nr. XIX. 1: Pierre-Yves LE POGAM); KUNDE–FILIP (2011), 976, Abb. 3; DECTOT (2011), 1497, Abb. 2.

⁵ HARTLEITNER (2001); HUBEL (2002), 403–405. (Kat.-Nr. 214); *Naumburg-katalógus*, 1, 452–453. (Kat.-Nr. IV. 17: Markus HÖRSCH).

Két évszázaddal később készült szobra nélkül ma senki sem ismerné, annak köszönhetően viszont az utóbbi másfél évszázadot az európai történelem fősodrában töltötte, és a frankok királyával zajló mostani „kokettálása” sem választható el teljesen a jelenlegi nemzetközi politikai helyzettől – a naumburgi kiállítás sem imponáló tudományos háttérével és ezen alapuló következtetéseivel, sem kölcsönzéseinek gazdagságával és irányával nem jöhetett volna létre az utolsó évtizedek Európáját meghatározó német–francia kiegyezés nélkül. Magáért beszél két védnökének személye: Angela Merkel német kancellár és Nicolas Sarkozy francia elnök.

1940-ben Bamberg és Naumburg 13. század közepi szoboralakjai a saját belső fejlődése által az európai művészet csúcsaira jutó német művészet reprezentánsaiként jelentek meg. A most feje tetejére állított – vagy éppen a 19–20. század fordulója táján egyszer már néhány német művészettörténész által is kutatott, a 20. század meghatározó politikai eseményei és ideológiai következtében azonban később jórészt elfeledett, elfelejtésre ítélt, szilárd művészettörténeti talapzatra helyezett – konstrukció a Naumburgi Mester szükségnévvel ellátott művészegyenység művészetének franciaországi eredetét, a kőfaragó-szobrász-építész „műhely-főnök” északfrancia tanultságát hangsúlyozza, és megbízástól megbízásig tartó vándorlásának állomásait mutatja be. Az 1243-ban munkába vett naumburgi

nyugati szentély építészetének francia gótikus vonásait már August Schmarsow 1892-ben megjelent monográfiája⁶ is felfedte, a következmények továbbgondolása azonban – talán Wilhelm Vöge és Adolf Goldschmidt írásai kivételével⁷ – nem történt meg. A Naumburgi Mester munkássága az alapvetően Reimstől, valamint a noyoni és amiens-i nyugati kapuzatoktól eredeztethető – korábbi és egykorú – impulzusoknak a műhelye által Mainzban (a székesegyház csak töredékeiben ismert, 1239 körüli nyugati lettne,⁸ a keleti szentély 1239 elé helyezhető atlaszfigurája⁹ és az alighanem Mainzból másodlagosan Koblenz mellé „elszármazott” bassenheimeri Szent Márton-dombormű¹⁰), Naumburgban (a székesegyház nyugati szentélye az alapítószobrokkal, az üvegablakokkal és előt-



3. kép. Nagy Ottó császár és Adelheid császárné szobra a meissenai székesegyház szentélyének északi falán (1260-as évek első fele); Lővei Pál felvétele

⁶ SCHMARSOW (1892); SCHMARSOW (1898).

⁷ PL. VÖGE (1958); GOLDSCHMIDT (1899).

⁸ *Naumburg-katalógus*, 1, 618–625. (Kat.-Nr. VI. 2–5: Diana ECKER).

⁹ *Naumburg-katalógus*, 1, 106–108. (Kat.-Nr. I. 3: Diana ECKER).

¹⁰ *Naumburg-katalógus*, 1, 625–630. (Kat.-Nr. VI. 6: Guido SIEBERT).



4. kép. A meisseni székesegyház 1270 előtt emelt, nyolcszögű kápolnájának részlete, füstölőt lóbáló angyal szobrával (1265–1270 között); Lővei Pál felvétele

tő- és szobrászműhelyének a nyugat-európai székesegyház-építészeti történeti kontextusába helyezése. Beletartozik ebbe a Naumburgot megelőző és azzal párhuzamos más németországi egyházi központok (Strassburg, Trier, Magdeburg, Bamberg, Freiberg, Freiburg im Breisgau, sőt Bréma és Hamburg) hasonlóan franciás korabeli művészeti kapcsolatrendszerének, és elsősorban Anglia példáján a franciaországi gótika recepciójának más, hasonló felfogásról, vallásos és művészeti eszmékről, stílárís-tipológiai gondolkodásmódról árulkodó helyszíneinek, illetve párhuzamainak a felvázolása is.¹⁹ A nemzetiszocialista művészettörténet-írás egyik vezéralakja, Wilhelm Pinder *Drang nach Osten*-elképzelése, az Európa keletebbi területeinek német központokból keletre ha-

te a nyugati lettnerrel, a keleti szentélyben álló diakónus-olvasópult¹¹ és püspök-sírelék¹²) és Meissenben (a székesegyház keleti szentélyének és különleges építészeti invencióról tanúskodó, nyolcszögű kápolnájának – *Achteckbau/Achteckkapelle*¹³ – alapítókat és szenteket ábrázoló szobrai,¹⁴ 3–5. kép) való felhasználását és alkotó módon történő átértelmezését mutatja.¹⁵ A kiállításon szerepelt még a hol biztosabban, hol kérdőjelesebben a Naumburgi Mester műhelyéhez kötött horburgi Madonna-szobor¹⁶ és Hermann von Hain lovagnak a Naumburgi Mester köréhez kapcsolható, 1250 előtt faragott tumbafedlapja a merseburgi székesegyházban.¹⁷ A műhely mainzi tevékenységét közvetlenül megelőző, esetleges lotharingiai működését is körvonalazta a kiállítás: ennek további vizsgálatokat igénylő tanúja lehet a Nancy közelében lévő Saint-Nicolas-de-Port en Lorraine 1235 körül faragott, alig ismert álló Madonnája, valamint a metzi székesegyház hasonló korú Mária-kapujának timpanontöredéke.¹⁸

A kiállítás célja azonban nem egy művész-zseni piedesztálra emelése volt, hanem a 13. század egyik legfontosabb, európai rangú, magasan képzett és erősen specializált kőfaragók, valamint nem kevésbé jelentékeny üvegablak-készítők alkotta épí-

¹¹ *Naumburg-katalógus*, 2, 1320–1322. (Kat.-Nr. XV. 1: Lutz STÖPPLER).

¹² LUDWIG (2011); *Naumburg-katalógus*, 2, 1188–1190. (Kat.-Nr. XIII. 1: Philipp KUROCZIK).

¹³ DONATH (2011a).

¹⁴ HÖRSCH (2011a); MAGIRIUS (2011); *Naumburg-katalógus*, 2, 1322. (Kat.-Nr. XV. 2: Magdalene MAGIRIUS).

¹⁵ Ezt hangsúlyozták már a legelső sajtóértékelések is, nyilván nem függetlenül a rendezői nyilatkozatoktól: TILMANN (2011); BEHRISCH (2011); SCHOLZ (2011).

¹⁶ *Naumburg-katalógus*, 2, 1466–1468. (Kat.-Nr. XVIII. 1: Hartmut KROHM).

¹⁷ *Naumburg-katalógus*, 2, 851–854. (Kat.-Nr. IX. 23: Claudia KUNDE–Guido SIEBERT).

¹⁸ *Naumburg-katalógus*, 1, 556–562. (Kat.-Nr. V. 33–34: Hartmut KROHM); KROHM (2011), 501–515.

¹⁹ KROHM (2011).

ladó német mesterek által végrehajtott, művészeti „gyarmatosítása” kerül itt szembe egy méltán a német érett gótika csúcsaiként értékelt, szerves egységet alkotó műalkotás-együttes „idegen” eredetének, egy ugyancsak kelet felé tartó, de ezúttal Németországot célzó mester- és műhelyvándorlásnak a minden korábbinál gazdagabb bemutatásával és tudományos elemzésével. Igen jelentős különbség, hogy ezúttal a szándék nem a földrajzi-művészeti kiindulópontot jelentő Franciaország művészettörténet-írásának „hódító” vágyait tükrözi, hanem a tisztánlátás német igényén alapul. Ez az igény elfogadhatónak tartja már akár annak a felvetését is, hogy a Naumburgi Mester inkább francia származású lehetett, mintsem német, aki a legmodernebb, forradalmi újításokat és művészi-technikai fejlődést hordozó, vele ellentétben részben névről is ismert, személyükben és tevékenységükben is újdonságot jelentő, tudós építész-„doktorok” társaságának volt illusztris tagja. „Egy kőfaragó-tanonc, aki Németország középső vidékeiről a [francia] katedrálisokhoz vándorolt, és tanulmányai befejezését követően visszatért hazájába – hát ez biztosan nem volt a Naumburgi Mester.”²⁰

A kiállítás nem is annyira a szaktudományos körök számára volt „forradalmi”, hiszen a 20. század második felének több évtizedes németországi kutatásai jelentik kérdésfeltevésének alapjait – a katalógus irodalomjegyzékében például az egymással időnként a naumburgi alapítósobrok műfaji besorolása és állításuk célja kapcsán vitában is álló Willibald Sauerländer és Ernst Schubert egyaránt harminc-harminc tétellel szerepel az 1950-es évek végétől kezdődően. (Bár mindketten máig publikálnak a kiállítást érintő témákban,²¹ a kiállítás és katalógusa teljes egészében nélkülük készült, két, őket követő kutatói generáció munkáját dicséri.) Az úttörő tett a bemutatott hatalmas anyag gazdagságában, a tudományos háttér munka imponáló összetettségében igazolást nyerő eredményekkel a német társadalom elé való – nagyon is időszerű –, drasztikus kilépés. A német nagyközönség ugyanis valójában csak most szembesül azzal, hogy mindaz, amit nemcsak a náci időkben sulykoltak bele, de az akkoriban kiképzett iskolai tanárok által mind az ország keleti, mind nyugati felében



5. kép. Madonna-szobor a meisseni székesegyház 1270 előtt emelt, nyolcszögű kápolnájában (1265–1270 között); Lővei Pál felvétele

²⁰ KROHM–KUNDE (2011), 28.

²¹ Például a katalógusban már nem is hivatkozott: SCHUBERT (2010); a figyelemre méltó kis írás arról szól, hogy az első, korai román naumburgi székesegyházat az újabb kutatások szerint 1046-ban felszentelő Eberhardnak, Naumburg harmadik püspökének (†1079) egyszerű – csupán *III (DIE ANTE) NON(AS) MAII O(BIT) HEBERHARDVS EP(ISCOPVS) NVENBVRG(ENSIS)* feliratot hordozó – emlékkövét annyira becsben tartották, hogy a 13. században emelt újabb dómra is átvitték, és egyenesen az új főoltár előtt helyezték el, ahol a 18. században még látható és felirata olvasható-lejegyezhető is volt. A sírfeliratról lásd még SCHUBERT–GÖRLITZ (1959), 1. (1. sz.).

még a 20. század második felében is több évtizeden át az átlagembereknek tanítottak, vagyis az autochton német gótikus művészet²² – vagy mások szerint a francia klasszikus gótikával egyidejű, különleges német késői romanika²³ – ideája, nem állja meg a helyét. A német művészet mainzi, bambergi, naumburgi és meissenai, szimbolikusnak tekintett együttese a 13. század első feléből, közepéről nem kis részben az „ősellenség” Franciaország egyértelmű hatásán alapultak, és akár „francia kéztől” is származhatnak.

A legidősebb kiállításlátogatók emlékezhetek még arra is – ha pedig esetleg mégsem jutott eszükbe, a kiállítás rendezői gondosan emlékeztették őket rá –, hogy 1944-ben Uta titokzatos alakja mintegy a védelmet nyújtó Istenanya világi szentséget hordozó ikonográfiai párhuzamaként jelent meg egy propagandakiadvány grafikai illusztrációján a náci rendszert lövészárkokban védő katonák háta mögött.²⁴ A kiállítás nyugatnémet közönségének idősebbik fele azt is ismerősnek találhatta, hogy az 1950-es évek második felének plakátjain Uta von Naumburg és a Frankfurt am Main-i városháza (*Römer*) jelképezte Németország oszthatatlanságának nyugati doktrínáját. A nyugatnémet posta által 1957-ben a Keletnémet Kulturális Tanács (*Ostdeutscher Kulturrat*) nyugat-berlini ülése alkalmával kiadott, Uta szobrát ábrázoló bélyeg stílusa ugyancsak 1940 tájékára utalt vissza, az elsőnap díszlevél sajátos gótikus betűtípusa pedig talán még korábbra, a század elejére. A levél a naumburgi szobrokkal kapcsolatos, a második világháború után megállapított határok visszautasításán alapuló nyugatnémet propaganda klasszikus példája: „Naumburgi Uta a legtisztább kifejeződése annak a vallásos és művészeti lelkiületnek, amely az Elba–Saale vonalon kezdődő és az Oderán és a Weichsel alsó folyásán messze túlnyúló, nagynémet keleti lakóteret a középkorban élte.”²⁵

A kiállításon bemutatott fényképek ábrázolta, 1937-ben és 1938-ban rendezett ünnepi menetek, vagy éppen egy 19. század eleji almanach metszetes ábrázolásai már Willibald Sauerländer 1979-ben megjelent tanulmányában is feltűntek, ahol a naumburgi szobrok recepciótörténetének, ezen belül pedig a 20. századi különleges mértékű, nem kis részben nemzetiszocialista indíttatású és hagyományú aktualizálásának kérdései először váltak elemzés tárgyává.²⁶ Sauerländer a „képeknek abból a sorozatából, amelyet még össze kellene gyűjteni”,²⁷ csak néhányat mutatott be – irodalmi idézetekkel vegyesen. A múltfeltárás egy következő, most jól hasznosítható, egyes megállapításaiban akár vitatható fázisát jelentette Wolfgang Ulrich Utáról mint német ikonról írott könyve,²⁸ amely alapul szolgálhatott a Pierre Nora-féle francia emlékezhelyek²⁹ németországi változatában ugyancsak Ulrich által írott, „A Bambergi Lovas és Naumburgi Uta” című fejezethez.³⁰ A jelenlegi tárlaton a „képek” Sauerländer által igényelt összegyűjtésének egy lényegesen előrehaladottabb fázisáról kapott összképet a Naumburgba látogató.

A téma sokoldalú körüljárása során a kiállítás bemutatta azt is, hogy Uta a 20. századi modernizmus számára is bálvány lehetett. A helyi kötődésű Walter Hege 1923-as fényképsorozata, amelyet a Deutscher Kunstverlag azonnal ki is állított Berlinben,³¹ és amely a helytörténeti és művészeti kiadványok illusztrációin, valamint a helyszínen árusított, megszámlálhatatlan képeslap-

²² Például: „die eigentliche Geschichte der deutschen Plastik als eine geschlossene Folge sich bedingender Werke, die aus inneren Antrieb aus dem deutschen Volk hervorgewachsen sind” (STANGE [1923], 1; KIRVES [2011], 34.)

²³ Vö. „Von der deutschen Gotik zur germanischen Romanik” fejezet, in KIRVES (2011), 32–34.

²⁴ *Illustrierte Zeitung*, „Der europäische Mensch” különszám, Leipzig, 1944: DWARS (2011), 56, Abb. 11.

²⁵ DWARS (2011), 56–58, Abb. 11–13.

²⁶ SAUERLÄNDER (1979), 169–245; magyar kiadása: SAUERLÄNDER (1989), a recepciótörténeti elemzés: 5–23.

²⁷ SAUERLÄNDER (1989), 5.

²⁸ ULRICH (1998 [2005]).

²⁹ NORA (1984–1992).

³⁰ ULRICH (2001).

³¹ „Das Fotografische Double” fejezet, in KIRVES (2011), 36–41.



6. kép. Uta szobrának részlete, Naumburg, székesegyház;
Walter Hege felvétele, 1920-as évek – 1972-ben a helyszínen vásárolt nagytítás

publikáción és fotónagyításon keresztül szinte máig meghatározó a szoborsorozat ismertté tétele szempontjából, kezdetben nem csupán a „német nő” típusát, hanem azt az Utát is népszerűsítette, aki az új, emancipált, önálló, a férfival egyenrangú, azt még akár felül is múló nőideált testesítette meg (2, 6. kép). Ebben társa volt az ugyanekkor színre lépő svéd Greta Garbónak, akinek egy 1930-as német jellemzése az Utára vonatkoztatott jellemvonások egész sorát felvonultatta.³² Garbo filmes Amerikája aztán sajátos – és ugyancsak modern – módon reagált a nemzetiszocialista ideológia szolgálatába állított naumburgi nőalak eszményére. A tervezett műveihez 1935-ben európai utazáson inspirációkat gyűjtő Walt Disney 1937-ben bemutatott *Hófehérke és a hét törpe* című rajzfilmjében az aranykoronája alatt szoros fejkendőbe burkolt és jellegzetesen elvékonyított, felhúzott szemöldökkel, a fekete köpeny tarkó fölé magasított gallérjával ábrázolt mostoha alakjában az „árja” Utával személyesítette meg az ősgonoszt.³³

A naumburgi szobrok rasszista interpretációjához „magától” adódó lehetőséget teremtett a hűvös és tartózkodó, német Utának és a dóm másik falán vele szemben álló sógornője, a lengyel királylány Reglindis kedves és közvetlen alakjának szembeállítás is. August Schmarsow *Slawenkindje*, a „szívélyesen jelentéktelen szolgálólány” (*herzlich unbedeutendes Dienstmädchen*)³⁴ számára most némi elégtételt jelenthet, hogy a katalógus legelején a Bevezetőt a társrendezőék képviselőjében jegyző dómdékán és főpolgármester szövegét az ő diadémkoronás, mosolygó arcának egész oldalas képe illusztrálja, az Utáéhoz mérhető művészi színvonalról téve tanúságot.

A naumburgi szobroknak – elsősorban Utának – a 17. századi első metszetábrázolásokkal kezdődő utóélete alighanem európai vonatkozásban is páratlan. (A Kárpát-medence emlékanyagában talán leginkább a nagyszentmiklósi kincs egyes darabjainak magyar „nemzeti” célokra történő, „rendszeres” képzőművészeti felhasználása említhető bizonyos fokú analógiaként – ennek a használatnak a művészettörténeti elemzése is megtörtént már.³⁵) A naumburgi együttes utóéletének tárgyalása a kétkötetes, hatalmas kiállítási katalógusnak egyenesen bevezető egységeként jelenik meg. Ott talán nem is annyira mellbevágó, mint amilyen a kiállításnak ezzel foglalkozó, az „Uta-mitosz” címet viselő részlegében, a *Hohe Lilie* középkori eredetű lakóházában berendezett városi múzeum földszintjén, a nyugati szentély szobrainak évszázados gipszmásolatait körülvevő vitrinsorban volt. A kiállított tárgyaknak, fényképeknek, könyveknek, grafikáknak ugyanis csak csekély része került be Martin Kirves és Jens-Fietje Dwars tanulmányaiba és azok képanyagába,³⁶ katalógustételek pedig – sajnálatos módon – egyáltalán nem kapcsolódnak ehhez a részhez. Magának a katalógusnak a méretei ellen azonban a legcsekélyebb kifogás sem merülhet fel: bár a tárlatot hirdető leporelló még csak mintegy ezeroldalasként utalt rá, a két vastos, A4-es formátumú kötet terjedelme ennek másfélszeresét is meghaladja (1568 oldal; 85 tanulmány + a 19 fejezet bevezetői + a tizenkét országból kölcsönzött alkotások 359 terjedelmes katalógustétele, tíz országban működő, 127 szerző tollából; 1567 kitűnő minőségű, néhány archív felvételtől és építészeti felmérési rajztól eltekintve színes kép). A terjedelem következtében óriási szükség lenne egy hely- és névmutatóra, amelyet mégis hiányolnia kell az olvasónak – ez a nagy kiállítási katalógusok kiadásának feszített ütemezésébe sajnos csak ritkán fér bele.³⁷

³² DWARS (2011), 53, Abb. 9.

³³ DWARS (2011), 62, Abb. 16. (hivatkozik: ALLAN [1999], 55; POGGI [2007]).

³⁴ ULRICH (2001), 332.

³⁵ MAROSI (2002), 134–142.

³⁶ KIRVES (2011), 30–42; DWARS (2011), 43–64.

³⁷ Jelen ismertetésben a katalógus számos tanulmányának, katalógustételének és oldalszámainak a recenzió műfajában ilyen részletességgel nem mindig megszokott citálása egyrészt az olvasóknak a szerzőnevek és tanulmánycímek vonatkozásában is hasznosnak gondolt tájékoztatását szolgálja, másrészt segítheti a katalógusban való későbbi keresgélést, ahogy egyébként már írás közben is segített a szükségessé vált, ismételten visszakeresésekben.

A dómdékán és a főpolgármester bevezetője³⁸ szerint négy motivációra épült a kiállítási koncepció. Az első a kultúrpolitikai indíttatás: a Naumburgi Mester által megtestesített, Picardia és Île-de-France nagy francia székesegyházaitól Mainzon át a thüringiai-szászföldi térségig ívelő, nyugat-keleti kultúrtranszfer a franciák érdeklődését is oly mértékben felkeltette a kiállítás iránt, hogy annak védnökségét közösen vállalta a német kancellár és a francia elnök. A látogató szempontjából ez materiálisan annyit jelentett, hogy a francia intézmények erősen kitettek magukért, és pazar kölcsönzésekkel segítették a tárlatot. Ehhez a második kiállításpillér, a tudomány szolgáltatta a konkrét alapot: a Naumburgi Mesternek a francia gótika és a német késő romanika közé ékelődő helyzetét, megbízásainak teológiai-művészeti hátterét, a kivitelezés magas művészeti és kézműves szintjét – a korábbi kutatás megállapításaira építve, egyben a vitás kérdéseket is hangsúlyozva – nemzetközi szakembergárda elemezte, az elsősorban a naumburgi helyszínen újonnan elvégzett, interdiszciplináris vizsgálatokat is bemutatva. A harmadik motívumot a tudománypedagógia hordozta: mi módon lehet a kutatási eredményeket jó értelemben véve népszerűsíteni? A helyszínek és a kiállított tárgyak szépsége és gazdagsága, az installáció átgondolt, nemes eleganciája már önmagában is nagy hatást gyakorolt a látogatókra, és ehhez a látványos épületmodelleken (a párizsi Notre-Dame, Reims, Amiens, Metz, Strassburg székesegyházai, Coucy donjonja, a naumburgi székesegyház nyugati, a meisseniniek keleti szentélye³⁹) kívül egy berendezett, interaktív középkori építőműhely és az építészeti elemek naturalista növényi ornamentikájának élő előképeit bemutató kert is járult. A negyedik alapelv a kultúrturizmus fejlesztése volt. A kiállítás és hat társhelyszíne (*Korrespondenzstandort*) – a Naumburggal közös dómdékánságot alkotó Merseburg, a naumburgi püspökség eredeti alapítási helye, a püspökség áthelyezését követően társaskáptallanná alakított Zeitz, a váráról (Neuenburg) és annak palotakápolnájáról nevezetes Freiburg (7–8. kép), Schulpforte egykori ciszterci kolostora,⁴⁰ Bad Kössen és Schönburg – az egész Saale-Unstrut vidéket átfogta, hogy tartós hatást gyakorolva népszerűsítse a kiállítás kapcsán műemlékeiben és kulturális intézményeiben megújult várost és történeti vonzáskörzetét. A végső cél nem kevesebb, mint a régió világörökségként való elismertetése.

A kiállítás szűkebben vett tudományos célját és koncepcióját a két kurátor, Hartmut Krohm és az egyben az egész projekt vezetését végző Holger Kunde dolgozta ki és fogalmazta meg a katalógusban⁴¹ (a harmadik kurátor a helyi városi múzeumot képviselő, a katalógusban szer-



7. kép. Freiburg an der Unstrut, a Neuenburg 12. század utolsó negyedében épült palotakápolnájának északkeleti sarka; Lövei Pál felvétele

³⁸ ZECH-BURKERSRODA–KÜPER (2011).

³⁹ *Naumburg-katalógus*, 1, 112–113, 115. (Kat.-Nr. I. 8); 422–423. (Kat.-Nr. IV. 1); 443–446. (Kat.-Nr. IV. 11–12); 531–532. (Kat.-Nr. V. 1) – valamennyi: Helene SEEWALD; *Naumburg-katalógus*, 2, 1418–1420. (Kat.-Nr. XVII. 1–2; Sarah WEISELWOSKI). A legrégebbi a reimsi székesegyház 1825–1830 között és a párizsi Notre-Dame 1843-ban fából és gipszből készült makettje, a többi már a 20. század második feléből való, illetve egyenesen a naumburgi kiállítás számára készült.

⁴⁰ BRACHMANN (2011b).

⁴¹ KROHM–KUNDE (2011).



8. kép. A freiburgi palotakápolna emeletén az 1220-as években megújított boltozat középső támasza; Lővei Pál felvétele

zőként nem szereplő Siegfried Wagner volt). A 19 témára osztott kiállítás lényegre törő, informatív szövegeit és a katalógusnak a fejezetek elején álló kitűnő bevezetőit is nagyobb részét ők írták, a maradék a katalógus impresszuma alapján a szervezést végző gárdában számos feladatot ellátó Claudia Kunde és Guido Siebert munkája.

A rendezők felhasználták a lehetőséget arra, hogy a német-francia kapcsolatok egy 20. századi, ugyancsak sötét momentumát is kiemeljék a német köztudat feledésének homályából. A reimsi székesegyház szétsugárzó hatását bemutató, nagyszabású kiállításrész végén egy karzatemelet egyetlen tárgya, a reimsi székesegyház egy madárfejú vízköpője bemutatására szolgált.⁴² Az állat csőréből mintegy jégcsapként kiömlő, a folyás dinamikáját megszálltában is őrző ólom az 1914. szeptember 19-i német támadás pokoli tüzeinek tanúja, amikor a gránátoktól felgyulladt a főhajó tetőzete, és az eredetileg 1299-ben készített ólomborítás megolvadt fémánya az esővíznek kialakított utakon folyt végig. Maga a vízköpő 1873–1880 táján, a székesegyház helyreállítása során készült, de eredetije egyben annak az egyelőre még kevésbé kutatott folyamatnak az elejét is reprezentálta, melynek során a laoni és a reimsi székesegyházon a 13. század első harmadában technikailag, művészileg és jelentésánál is kidolgozott, gótikus vízköpő típusa

a francia gótikus építészet és szobrászat más elemeivel együtt szétterjedt Európában – a kiállítás más részein bemutatott darabokkal⁴³ igazoltan gyorsan elérve magát Naumburgot is. Az ólmos vízköpő mögött folyamatosan a reimsi pusztítások filmkockái peregtek, a háború négy éve alatt a károkozás ugyanis többször is folytatódott: az ellenség tudatosan rombolta a francia királyság szimbolikus épületét, 1223 és 1825 között 27 király felkenésének helyszínét, amelynek 1210-ben leégett Karoling-román előzményét 816 óta használták az uralkodók koronázására, de Reims volt már 498-ban I. Chlodwig frank király megkeresztelésének helyszíne is.

A lángoló reimsi székesegyház képei mindkét hadviselő félnél a háborús propaganda gazdag lehetőségét teremtették meg. A katalógustanulmány⁴⁴ gondosan számba veszi a felek katonai indokokra alapozott érveit, a megszállt belga és északfrancia területek műkincseinek sorsát figyelemmel kísérő, Paul Clemen vezette német szakértői csoport jelentéseit, a például Emile Mâle és a francia gótikus művészetet kutató Wilhelm Vöge, Paul Clemen stb. közötti korábbi kollegiális kapcsolattartás teljes ellentétébe fordulását, a mindkét oldali művészeti sovinizmus megerősödését. Az angol és amerikai reakciók megkérdőjelezték a németek keresztény elkötelezettségét, és a pogányságtól már csak egy lépés volt a gonosz hunokhoz való hasonlítás. A barbár tett nemzetközi elítélésének része volt a kétszáz svájci művész és értelmiségi által aláírt tiltako-

⁴² *Naumburg-katalógus*, 1, 465–466. (Kat.-Nr. IV. 27: Anna DEHLER).

⁴³ *Naumburg-katalógus*, 1, 244–246. (Kat.-Nr. II. 26–27); 2. 947–948. (Kat.-Nr. X. 26) – valamennyi: Philipp STEINKAMP.

⁴⁴ LEWER (2011).

zás, amely az aláírók között szereplő, Németországban addig magasra értékelt Ferdinand Hodler műveinek a német múzeumokból való eltávolítását, monumentális festményeinek letakarását, neki magának a német és osztrák művészeti társaságokból való kizárását eredményezte.⁴⁵ A háború után mindenesetre a reimsi és a soissoni székesegyházak megsérült részeinek vizsgálata során Roger Gilman amerikai művészettörténész fontos új következtetésekre jutott a gótikus építészet és technikai megoldások, a boltozatok állékonyságának kérdéseiben. A német művészettörténészek egy része számára viszont megnyílt az út a német nemzeti középkor ideájának ismételt kidolgozásához, a 15–16. század fordulójának német különgótikájában („deutsche Sondergotik”) a német néplélek, a német géniusz kereséséhez, valamint Uta szobrának különleges nemzeti szimbólummá emeléséhez is.

A teljesen elpusztult reimsi tető helyén vasbetonból készült az új, különleges látványt nyújtó és ma már önmagában is komoly műemléki értéket hordozó fedélszék – a nem kis részben a Rockefeller család által finanszírozott helyreállítási munkákat követően csak 1938-ban került sor a templom megnyitó ünnepségére. Két év múlva már a németek uralták a helyszínt.

A reimsi székesegyház szobordíszairól a 19. század végén, a 20. század elején több menetben készültek gipszmásolatok. Ezek sokkal jobb állapotban mutatják még a jelenleg az időjárás és a háború pusztításait sokkal erősebben magukon viselő szobrokat (amelyekből a 20. század hetvenes éveiben számosat másolatra cseréltek, és az eredetieket a reimsi Palais du Tau érseki múzeumában helyezték el). A székesegyház északi keresztháza 1220 után készült királygalériájának monumentális szobrai 1914-ben, közvetlenül a háború kitörése előtt másolták le a Musée des Monuments français számára. Egyikőjüket, az 1886 óta élő hagyomány szerint Fülöp Ágost francia királyként (1180–1223) ismert alakot⁴⁶ és az 1225 tájára keltezett Bambergi Lovast⁴⁷ a kiállítás közvetlenül egymással szemben állították fel – az arkifejezés, a távolba tekintő szemek markáns alakítása, a hajviselet kitűnően példázta ugyanis a reimsi és a bambergi szobrok alkotóinak, a francia és a német szobrászatnak a közvetlen kapcsolatát, Reims németországi hatását. A trieri Liebfrauenkirchének a kiállításon ugyancsak szereplő, 1235–1240 között faragott prófétaaszobrai ugyanennek az arcformálásban jelentkező tendenciának valamivel későbbi példái.⁴⁸

A két trieri szobor (a teljes együttes egyébként négy darabból áll) a nemrég mintaszerűen újrendezett berlini Bode Múzeumban található, így bár életnagyságúak, de eredetiben is kiállíthatók lettek volna – Naumburgban mégis gipszmásolatuk szerepelt, hasonlóan Fülöp Ágost talapzatával együtt 372 centiméter magas, illetve a Bambergi Lovas 228 centiméter magas és 200 centiméter széles szobrához. Ez utóbbi eredetije biztosan nem lett volna leemelhető a helyéről, ahogy a reimsi hosszház ma is helyén lévő pillérfejezete, a strassburgi Münster angyalpillérének Krisztusa, illetve déli kapuzatának Eklészia- és Zsinagóga-szobrai, a bambergi dóm Szibillája, a szentföldi Crac des Chevaliers keresztes vára nagytermének és a noyoni székesegyház kapuzatainak konzoljai sem szerepelhettek eredetiben. A fent vázolt reimsi háborús történethez jelent adalékot, hogy a reimsi székesegyház triforiumának egyik oszlopfejezetéről készült, Naumburgban kiállított másolatot 1911-ben Paul Clemen szerezte meg a bonni egyetem művészettörténeti tanszéke számára.⁴⁹

A német kollégákkal a kiállítás kapcsán folytatott beszélgetések során fel is merült a gipszmásolatok jelentékeny száma, mint ami levonhat a kiállítás értékéből – értékvesztésről azonban semmiképpen nem beszélhetünk. A naumburgi dómban in situ látható, katalógustételként is sze-

⁴⁵ Vö. („csak” 120 aláírás említésével): WALTER (2008), 373.

⁴⁶ *Naumburg-katalógus*, 1, 436–438. (Kat.-Nr. IV. 8: Dagmar SCHMENGLER); SCHMENGLER (2011), 190–191, Abb. 7.

⁴⁷ *Naumburg-katalógus*, 1, 452–453. (Kat.-Nr. IV. 17.: Markus HÖRSCH).

⁴⁸ *Naumburg-katalógus*, 1, 456–458. (Kat.-Nr. IV. 20–21: Andreas WASCHBÜSCH).

⁴⁹ *Naumburg-katalógus*, 1, 424–425. (Kat.-Nr. IV. 3: Klara GROSS).



9. kép. A Szent János-kápolna (*Johanneskapelle*) a naumburgi *Domfriedhof*ban (1250–1255 körül);
Lővei Pál felvétele

repeltetett alkotásokat, valamint az egy tételbe vont több darabot is számításba véve a mintegy 370 kiállított tárgy közül kb. 50 valóban gipszmásolatként volt jelen. Az általuk ábrázolt faragványok bemutatása a téma szempontjából teljes mértékben indokolt és kíváncsú volt. A másolatok egy része ráadásul a szobrok, faragványok jelenlegi állapotához képest épebb felületeket, kevesebb hiányt is mutat még, vagyis történetiségükben „hozzáadott értékkel” is rendelkeznek. Mint az a reimsi székesegyház faragványairól készült másolatok történetéről Jean-Marc Hofman és Elodie Guilhem által írott katalógustanulmányból⁵⁰ megtudható, az Eugène-Emanuel Viollet-le-Duc által halála előtt kidolgozott tervezet alapján 1882-ben létrehozott másolatgyűjtemény az eredeti szobrok világháborús sérüléseinek kijavításában is fontos szerepet játszott. (A párizsi másolatgyűjtemény, amely a francia műemlékvédelmi bizottság évszázadnyi tevékenységét reprezentálja, más célból született, mint például a Magyar Nemzeti Múzeum, illetve a Szépművészeti Múzeum gipszgyűjteménye – bár Rómer Flóris középkorra vonatkozó tervei csírájukban magukban hordozták egy a párizsihoz hasonló gyűjtemény létrehozását is.⁵¹ Az összevethetetlen méretektől eltekintve azonban hasonlítható a párizsi gyűjtemény helyzete a Műemlékek Országos Bizottsága középkori falképeket ábrázoló, több száz magyarországi akvarellmásolatához és ezernyi 19. századi rajzi felméréséhez, amelyek gyakran már az önálló műalkotás jogán is részei lehetnek nagy művészet- és kultúrtörténeti kiállításoknak.)

⁵⁰ HOFMAN–GUILHEM (2011).

⁵¹ SZENTESI [2005].

A Reims kapcsán már bemutatott, első világháborús német pusztítások azonban – bár ez száz évre előre tekintve aligha volt annak idején szempont – olyan eredeti darabok kiállítását is lehetővé tették, amelyek a tervszerű rombolás nélkül ma is helyükön lennének. A korszak francia (és európai) várépítészetének egyik fő művéről, Coucy Laonhoz és Soissons-hoz közeli, a 13. század első felében épült váráról van szó, amely az északfrancia gótikus katedrálisok építészeti innovációihoz, bravúrainhoz, esztétikai teljesítményéhez mérhető színvonalú alkotás volt – belső várának kváderfalazatú, négy sarkán kör alaprajzú tornyokkal erősített falain belül a nyugati világ legnagyobb, 31 méter átmérőjű és 60 métert meghaladó magasságú lakótornyával. A 19. század közepe táján több menetben végrehajtott helyreállítását követően az együttes Franciaország második leglátogatottabb építészeti emlékévé – egyfajta nemzeti műemlékké – vált. Ez okozta a vesztét, a német katonaság 1917-ben nem annyira stratégiai megfontolásokból, mint inkább a francia nemzeti büszkeségre ily módon mérhető csapás okán a saroktornyokat és a donjont 68 tonna robbanóanyaggal megsemmisítette. A város és az elővár tornyokkal erősített falai ma is állnak a belső vár falaival és a saroktornyok alapzataival együtt, a lakótoronyra pedig lassan már évszázados, hatalmas törmelékhalom emlékeztet⁵² (fél évszázadon át hasonló kóhalom őrizte a mára felépített drezdai Frauenkirche emlékét).

Coucy törmelékéből begyűjtött, stílusban és típusukban is a soissons-i Saint-Jean-des-Vignes egykori bencés kolostora részleteihez szorosan kapcsolódó fejezet- és konzoltöredékei közül többet is kiállítottak Naumburgban. Kiemelkedett közülük egy levélmaszkot (*Blattmaske*) – levélkompozícióra „ültetett” emberi arcot – ábrázoló, 1230 körüli konzol. Ehhez a kiállítás a Bambergi Lovas alatti, 1220/1225 körül készült egyik, más építészeti típusba és az arc és levélzet más formavilágába sorolható konzolt, valamint egy 1240/1250 táján készült gelnhauseni párhuzamot (*17. kép*) sorakoztatott fel; a katalógusban a reimsi székesegyház egy Coucyhoz közel álló konzolja és Villard de Honnecourt vázlatkönyvének két, levélmaszk fejű figurákat, illetve arccal ellátott levelet ábrázoló oldala is reprodukálásra került.⁵³ Elpusztult Coucy donjonjának szobordíszes bejárata is, amelyet 1856–1858 között Viollet-le-Duc irányításával állítottak helyre, megmaradt viszont a lovag és oroszlán harcát ábrázoló, kiegészített timpanonnak a helyéről akkor kiemelt, eredeti töredéke.⁵⁴ Ahogy az egész belső vár monumentalitása is az akkori rend – a kiskorú IX. Lajos és anyja, Kasztíliai Blanka uralma – ellen fellépő építtető, Coucy ura, III. Enguerrand lázadó szellemét szimbolizálta, maga a timpanon is a legerősebb bestiával is szembeszálló lovagot jelenítette meg. Még ép állapotáról



10. kép. A naumburgi Szent János-kápolna boltozata (1250–1255 körül);
Lövei Pál felvétele

⁵² HAYOT (2011); KROHM (2011), 486–491, Abb. 22–28.

⁵³ *Naumburg-katalógus*, 1, 453–454. (Kat.-Nr. IV. 18: Bamberg); 536–538. (Kat.-Nr. V. 6: Coucy); 637–638. (Kat.-Nr. VI. 16: Gelnhausen) – valamennyi Karole MATSCHKE.

⁵⁴ *Naumburg-katalógus*, 1, 538–540. (Kat.-Nr. V. 7: Hartmut KROHM).

egyébként Jacques Androuet du Cerceau 1576-ban publikált metszete tanúskodik, és forrásértékű Victor Hugo 1835-ben róla készített rajza is.

Coucy timpanonjának oroszlánabrázolósa egyértelműen antik előzményekre vezethető vissza – nem is kellett túl messze menni előké-



11. kép. A naumburgi Szent János-kápolna egyik zárókőve (1250–1255 körül); Lövei Pál felvétele



12. kép. A naumburgi Szent János-kápolna egyik fejezete (1250–1255 körül); Lövei Pál felvétele

pért, a reimsi Saint-Remi késő antik Jovinus-szarkofágjának oroszlánvadászata nyilvánvaló analógia. A katalógusban is reprodukált alkotást⁵⁵ a naumburgi dóm vízköpőinek⁵⁶ tanúsága szerint a Naumburgi Mester is ismerhette. A reimsi szarkofág magán a kiállításon nem szerepelt, a helyette Rómában

Antoninus Pius és Faustina templomának vízköpő oroszlánmaszkjáról készítettett gipszmásolat a római típust reprezentálta ugyan, mindazonáltal az egész kiállítás legkevésbé indokoltan bemutatott tárgyának tűnt.

Hangsúlyozni kell: korántsem arról van szó, hogy míg a német műalkotások és a Naumburgi Mester és köre vonatkozásában már csak a kiállítás előkészületeinek következtében is „forrong” a tudomány, a kiindulópontot jelentő francia alkotások olyan egységes és „statikus” alapzatként szolgálnának az egész konstrukcióhoz, amelyről már mindent tudni lehet. Az egyes katalógustanulmányok helyenként bizony eltérő véleményekről, különböző keltezési javaslatokról tanúskodnak – például a reimsi székesegyház nyugópontra egyáltalán nem jutott építéstörténetére Hartmut Krohm utalt is az épületnek és kisugárzásának szentelt, kilenc tanulmányával a katalógus legterjedelmesebb fejezetének bevezetőjében.⁵⁷

A naumburgi kiállítás komplexitásából adódóan óriási anyag elhelyezésére a dóm és épületegyüttese messze nem szolgált elegendő térrel, pedig a nyugati és a keleti szentélyekben állandó helyükön lévő szobrok, lettner, domborművek, síremlék, olvasópult, stallumok mellett a hosszház teljes területe, valamint a kerengő körüli nyugati és déli épületszárny is rendelkezésre állt a hozzá kapcsolódó, gótikus szentélyhez a 19. században nagyjából újjáépült hajó alkotta, tágas Mária-templommal (*Marienkirche*) együtt. Ebben az egységben kapott helyet a „Naumburgi

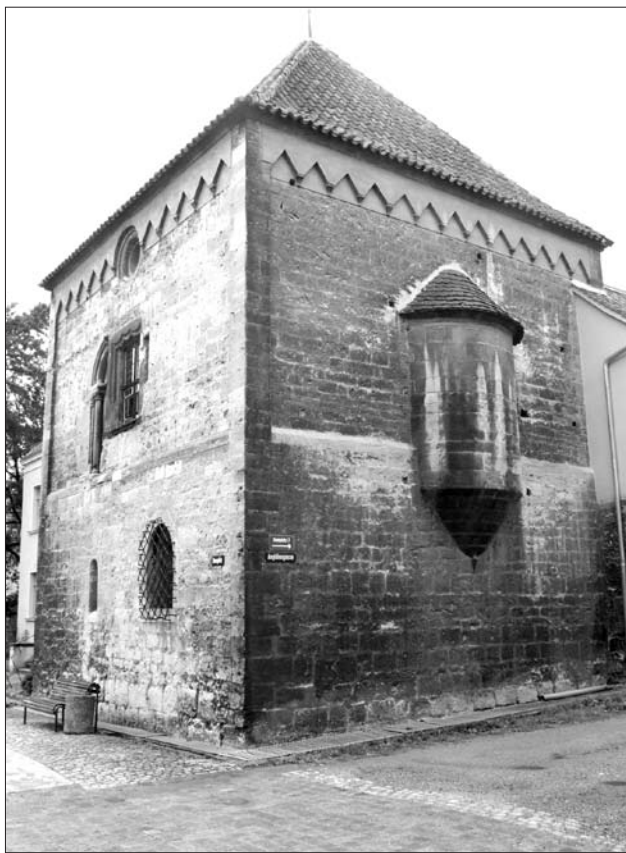
⁵⁵ SCHMENGLER (2011), 191, Abb. 8–9.

⁵⁶ *Naumburg-katalógus*, 1, 244–246. (Kat.-Nr. II. 26–27: Philipp STEINKAMP).

⁵⁷ *Naumburg-katalógus*, 1, 331–332: 332; vö. legújabban: VILLES (2009), és ismertetése: KÜRMAN (2011).

Mester útja és művei” című központi kiállításrészt (kiegészülve a kincstár állandó kiállításával, valamint a domban meg lehetett tekinteni a nemrég megnyitott Szent Erzsébet-kápolnát is az északnyugati torony földszintjén). A rendezők a már említett városi múzeum mellett felhasználták a város főterén, a középkori plébániatemplom előtt álló, emeletes Kiskastély (*Schlösschen am Markt*, valójában egy városi palota) épületét is. Ez a részleg a „Gótikus székesegyházak világa” címet kapta, kronológiailag ez indította a bemutatót, bár a nézők nem kis része nem itt, hanem a dómegyüttes kiállításában kezdte a nézelődést. A három, akár önmagában is megálló kiállításon kívül megnyitották még a városban fennmaradt két középkori magánkápolna épületét: a dóm körzetéből 1864-ben a temetőbe (*Domfriedhof*) áthelyezett, a Naumburgi Mester műhelyének köréhez tartozó, három boltszakaszos Szent János-kápolnát (*Johanneskapelle*, 9–12. kép), és a négyzetes tere fölé boruló nyolcszögű kolostorboltozatával centrális térélményt nyújtó, 13. század eleji építésével a késői román székesegyház építéskezdetével egyidejű Szent Egyed-kápolnát (*Aegidiuskapelle*, 13–14. kép).

A középkor művészetének szentelt, nagy európai művészet- és kultúrtörténeti kiállítások hagyományának megfelelően igen széles volt a tárlat műfaji-technikai merítése: faszobrok, ötvöstárgyak, bronzszobrok, üvegablakok, oklevelek, kéziratok és kódexek, pecsétek, pénzérmék gazdag gyűjteményei egészítették ki a témából adódóan persze leginkább kőfaragványokra alapozott bemutatót. A hét-nyolcszáz éves kőszobrok, építészeti díszek és elemek nem kis része eleve töredék volt, és a teljességükben megmaradt faragványokon is meglátszott az eltelt idő, épülethomlokzatok részei esetében egyenesen az időjárás, nem egy alkotásnál pedig a háborúk nyomai is. Ennek a geometriai szabályosságot, érintetlen eredeti felületeket csak elvétve mutató anyagnak a látványbeli kiemelését az elegánsan egyszerű, minőségi anyagokat alkalmazó kiállítási installáció sík (de nem csiszolt) felületű mértani testeket formáló posztamensekkel biztosította. (Kőfaragványokon kívül a kisebb tárgyak elhelyezésére szolgáló üvegvitrinek kubusait is rájuk lehetett helyezni.) A minimalista megoldások – a kivitelezés high-tech tökéletességével, a posztamenseket alkotó, acélvázra erősített kőablak megmunkálásának finomságával – mintaszerű környezetet biztosítottak a tárgyaknak. *Schlösschen* és a *Marienkirche* tereiben szürkés-vöröses ereszű porfirtufát alkalmaztak az alapvetően kőszínű faragványok és a különböző technikával készült, de hasonló színhatású másolatok környezeteként, míg a kerengőszárnyak kisebb helyiségeiben türingiai kagylós mészkövet, egyrészt mivel az az épületegyüttes falaiban helyel-közzel elő is fordul, másrészt mivel semleges, szürkés színe megfelelt az ott kiállított tárgyak változatos anyaghasználatának és felületi színezésé-



13. kép. A naumburgi Egidius-kápolna (*Aegidiuskapelle*; 13. század eleje);
Lővei Pál felvétele

nek. Funkcionáló templomokban nem mindennapos gyakorlat akár csak ideiglenesen is nagyszabású kiállítások berendezése⁵⁸ – a naumburgi szobrok azonban mozdíthatatlanok. A székesegyházban a valójában oda nem tartozó kiállítási installáció ideiglenes mivoltát egy, az előbbiekkal ellentétben nem a közelben bányászott, vagyis „helyidegen” harmadik kőfajta – zöldesszürke tömött dolomit – használata jelezte.

A kiállítást megelőző vizsgálatok részét képezte a naumburgi nyugati szentély kőelemeinek pontos helyszíni felmérése és fizikai kapcsolódásuk meghatározása. Ezen alapult az az ügyes film, amely az eredeti építésmenetet rekonstruálva kőről kőre építette fel az egyik poligonális szentélysarkot, benne Syzzo gróf oszloptörzsszel egybefaragott szobrával.⁵⁹ A vetítés világosan mutatta, hogy a szobor és épített környezete szétbonthatatlan egységet képez, és ez a szerves összekapcsolódás az épületrész tervezése, a kőelemek faragása és a kváderek, faltagoló építészeti elemek, fejezetek, baldachinok és alapítószobrok egybeépítése során egyaránt vezérelvként határozta meg a munkát és annak megcélzott végeredményét. Az építészeti és a szobrászati egybeforrott egysége ehhez hasonlóan jellemzi a nyugati szentély előtt álló lettnert is.⁶⁰ Ez az egység eddig kevésbé volt vizsgálat tárgya, a művészettörténeti kutatások hangsúlya sokkal erőteljesebben esett a szobrokra, mint a művészeti folyamatok igazi megértéséhez nélkülözhetetlen építészeti összefüggésekre. Mindez hitelesíti a kiállítás címét – a Naumburgi Mesternek, az építési és szobrászati műhely vezetőjének szobrászi és építészeti tevékenysége nem választható szét.

Az építészeti és a szobrászati részletek elválaszthatatlansága azt is jelenti, hogy a szentély szobordíszes zónáját hiába törik át oszlopok és fülkék, látszólag elválasztva a faltagolást és a szobrokat a faltömegtől, az alapítók kiemelhetetlenek a helyükről. A szentélyt „franciásan” áttörő öt hatalmas, 17 méter magas ablaknak az egész együttesrel tartalmilag és a figurális ábrázolások típusait tekintve is összefüggő, a 19. század utolsó negyedében jelentős mértékben kiegészített üvegablakdísz⁶¹ eddig kissé háttérbe – pontosabban félhomályba – szorította a szobrokat. Most olyan új, pontszerű megvilágítást terveztek, amely jobban kiemeli a faragványokat, és egyben a színpompás üvegablakok között egy újabb színes elemet sorol be a látványba. A figurákat ugyanígy már a 13. században is, majd a 16. század folyamán újra kifestették – korábban a dóm feliratainak feldolgozása során az alsó réteget feltételelesen 1300 körülre keltezték, megújításukat pedig a 16. század középső harmadára (és az új mögül előtűnő korábbi részletek alapján valószínűsítették, hogy az eredeti szövegeket festették újra).⁶²

A szobrok látványos színessége valójában csak most tudatosul a nézőben: először vált láthatóvá a helyszínen Uta arcán a kivékonyított szemöldök szénfelhúzott íve, szájának élénk vöröse, koronájának és ékszereinek aranya, fejkendőjének arannyal szegélyezett tiszta fehér színe. A Walter Hege már említett fényképeit reprodukáló, monokróm képeslapok és képeslap méretű nagytapasztalások (2, 6. kép) kora most vált igazán múlttá, és az üvegablakokon át beszűrődő fénytől félig elvakítva sem kell már némelyik szobor részletein találgatva merengeni – a helyszínen már ötödik alkalommal járva csak most vettem például észre az Uta széles kendőpántja mögött a korona alól a váll mögé omló hajfonatot. Az új világítás eddig sosem volt megjelenést emel be a szobrok re-

⁵⁸ Saját „praxisomban” leginkább az 1992. évi sevillai világkiállításához kapcsolódóan a város székesegyházának nagyobbik – de lehatárolt – részében elhelyezett *Magna Hispalensis* kiállítás említhető: *Catálogo Magna Hispalensis – El universo de una iglesia*. Exposición organizada por la Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Sevilla, Sevilla, 1992.

⁵⁹ JELSCHESKI (2011).

⁶⁰ DUDZINSKI (2011).

⁶¹ Az üvegablakoknak a katalógusban egész fejezetet szenteltek, két fontos tanulmánnyal, amelyek részben a Sachsen-Anhalt tartomány emlékműanyagát a *Corpus Vitrearum Medii Aevi* sorozatban feldolgozó, munkában lévő kötetben alapulnak: SIEBERT (2011a); WOLTER-VON DEM KNESEBECK (2011).

⁶² SCHUBERT–GÖRLITZ (1959), 17–20; SCHUBERT (2010).

cepciótörténetébe – nem visszafordíthatatlanul azonban, hiszen a világítást kikapcsolva bármikor visszaállítható az eredeti középkori látvány sejtelmes homálya. (A kivilágítva is a magasság „távlátában” maradó alapítósobrokkal való igazán közeli ismerkedés eszközeit azonban azok az eredeti nagyságú, festett gipszmásolatok jelentették, amelyeket a városi múzeum termében állítottak ki.



14. kép. A naumburgi Szent Egyed-kápolna szentélye (13. század eleje); Lővei Pál felvétele

A részletek jól megfigyelhetők, a kép azonban megtévesztő – a nem ilyen látószögre tervezett alkotások némelyike a művészi szándéktól eltérő nézet következtében aránytalanabbá, darabosabbá válik.)

A színek, a színesség, az egykori polikrómia és annak történelmi változásai a művészet-történeti kutatás egyik fontos terepét jelentik a legutóbbi évtizedekben – ezen belül a középkori templomok és szobrok színességének kutatása központi témájává emelkedett a franciaországi vizsgálatoknak is.⁶³ (A természettudományos háttérrel is igénylő vizsgálódások Magyarországon

⁶³ Például legújabban: *La cathédrale de Chartres. Restaurations récentes et nouvelles recherches* = *Bulletin Monumental*, 169-1(2011), 7–8, 13–28, 35–40 (Claudine LAUTIER, Patrice CALVEL, Clément GUINAMARD, Émile CHECROUN, Vincent DETALLE, Isabelle PALLOT-FROSSARD, Michel PASTOUREAU tanulmányai).

leginkább a középkor építészeti és szobrászati emlékei kapcsán kezdődtek meg.⁶⁴) A naumburgi kiállítást előkészítő, a Volkswagen-Stiftung pénzügyi támogatásával valójában még csak megindult elemzések egyik iránya ugyancsak ez volt, és ezek, illetve más helyszíneken (Magdeburg, Meissen) az utóbbi időben végzett hasonló munkák eredményeinek bemutatása a kiállításon és a katalógusban egyaránt helyet kapott.⁶⁵ Az utóbbi illusztrációs anyagából színességük okán is kiemelendő a Harz-hegységben fekvő Blankenburg egykori prépostságát alapító Regenstein grófok stukkóból készült négy szobra a jelenlegi plébániatemplom szentélyében,⁶⁶ valamint a 961-ben Matilda (Mechtild) királyné (†968), I. Ottó császár anyja alapította nordhauseni kanonissza prépostságból 1220-ban II. Frigyes császár (†1250) által kialakított társaskáptalan templomának szentélyében álló hat szobor⁶⁷ – mindkét együttes a naumburgi és a meisseni alapítószobrok hatásáról árulkodik egyébként.

Ami Naumburgban és Meissenben hiányzik – az egyházi intézmények alapítóinak gyakori attribútuma, a templommodell –, az Nordhausenben két figuránál is megtalálható: az egyik az idővel szentként tisztelt Matilda, a másik a vele szemben álló férfialak, akit eddig az alapítás időpontjánál jóval korábban elhunyt I. Henrik keleti frank királlyal (†936), Matilda férjével azonosítottak, újabban azonban az újraalapító II. Frigyes személyét valószínűsítik. A templommodellert tartó alapítófigurák mindenestre magáról a naumburgi kiállításról sem hiányozhattak. Egy 1320/1330 táján Párizsban készült, a Naumburgi Mester utáni időszak francia művészetét bemutató részlegben kiállított, kitűnő minőségű, gótikus kápolnát emelő álló királyné-szobor ismeretlen helyről került Berlinbe (Staatliche Museen),⁶⁸ így ha az ábrázolási típust jól reprezentálhatta is, az intézményalapítások mozgatórugóit más tárgyak segítségével kellett bemutatni. Ezek helye az alapítókra való emlékezés módjait és az uralkodóábrázolásokat bemutató, különlegességeket is felvonultató kiállítási részlegben volt.⁶⁹ A templommodellert tartó alapítófigurák klasszikus terepévé váltak a 13. században a síremlékek. Az egyik legismertebb, a középkori európai szobrászat élvonalába tartozó, típusteremtő alkotás, Oroszlán Henrik szász és bajor herceg (†1195) és felesége, Angliai Matilda 1235–1240 táján készített közös, braunschweigi emléke ugyanúgy szerepel a katalógus képanyagában,⁷⁰ mint Dedo von Wettin (†1190) és felesége, Mechtild von Heinsberg (†1189) az előzőnek mind típusát, mind stílusát tekintve közvetlen, rövid időn belüli hatását tükröző, wechselburgi kettős síremléke.⁷¹ A két monumentális emlék nyilván elmozdíthatatlanul áll a helyén, nem jelentett azonban problémát Liudolf von Sachsen (†866) fából 1270 táján készült, 210 centiméter magas, egy nyeregvető, lenyitható tetejű, 251 centiméter hosszú fa „szarkofágban” fekvő, épületmodellert tartó sírszobrának Naumburgba szállítása Bad Gandersheimből.⁷² Feltétlenül említést érdemel, hogy az alapítók épületmodellel ábrázolt, álló szobrának „korszerű” típusát a magyarországi emléktárhelyen egy, a Naumburgi Mester működése idejére, a 13. század közepére keltezhető, de az említett németországi emlékekhez képest igencsak gyengébb minőségű dombormű – síremlék fedlapja? – képviseli a Vas megyei Hahóton.⁷³

⁶⁴ LÖVEI (1993); DEÁK-TÓTH (1993); D. MEZEY Alice (2007); MEZEY (2010).

⁶⁵ GROLL–BÖTTCHER (2011); MAGIRIUS (2011); SCHLISSL–SIMON (2011); SIMON (2011); FREYSOLDT–MENZEL (2011); KARL–MENZEL (2011).

⁶⁶ HÖRSCH (2011b), 1434–1437, Abb. 5–6.

⁶⁷ HÖRSCH (2011b), 1438–1441, Abb. 7–12; a nordhauseni szobrok jelenleg élénk tudományos érdeklődés tárgyai: MIDDEL-DORF–KÖSEGARTEN (2009); SUCKOW (2011).

⁶⁸ *Naumburg-katalógus*, 2, 1518–1519. (Kat.-Nr. XIX. 15: Lutz STÖPPLER).

⁶⁹ KUNDE (2011b); CLAUSSEN (2011).

⁷⁰ KUNDE (2011b), 806, kép a 796. oldalon.

⁷¹ KUNDE (2011b), 806. Abb. 5.

⁷² *Naumburg-katalógus*, 2, 854–857. (Kat.-Nr. IX. 24: Claudia KUNDE).

⁷³ VÁNDOR (1996), 207, 78. kép; LÖVEI [2001], 76–77, képpel; MAROSI (2010); LÖVEI (2010).

Nemcsak az alapító, az építtető, hanem – ha ritkán is – az építő, a tervező és kivitelező építész is megmutatkozhatott a templommodell tartó figura típusában. A reimsi székesegyházban örözt sírkövén éppen a Naumburgi Mester egyik kortársa, Hugues Libergier (†1263), az azóta elpusztult reimsi St-Nicaise apátsági templom nyugati homlokzatának és hosszházának építésze jelenik meg árkádos építmény alatt álló, vonalrajzos alakként, melle előtt kis gótikus templommodellt tartva, lábainál emellett derékszögelővel és a naumburgi kiállításon egy eredeti példányban ki is állított köemelő fogóval (*Hebezange*).⁷⁴ A köriratban is öntudatos utalás olvasható: „Itt nyugszik Hugues Libergier mester, aki a megtestesülés 1229. évében, húsvét keddjének napján elkezdte ezt a templomot...”⁷⁵ Egyetlen, jóval későbbi párhuzamát ismerem – a naumburgi kiállítással kapcsolatban természetesen fel sem merült a léte –, ahol nem kézben van, hanem az alak lába mellett áll a kéttornyos épület: Heinrich von Sambach (†1382) sírkövén a tübingiai Mühlhausenben. Az építőmester – a körirat megfogalmazása szerint ...*her henrich vo(n) sampach buwme(i)ster u(n)ser lib(en) vrowe* – a Marienkirche egyik építési fázisának kivitelezését vezette, és a templomban temették el.⁷⁶ Hugues Libergier kvalitásos sírlapja az ábrázolási típus összefüggését tekintve szinte „művészfejedelemként” jeleníti meg az építészt, és Heinrich von Sambach síremléke is a gazdag német városi patrícusi réteg figurális emlékeihez mérhető. Ehhez képest a strassburgi székesegyház Goethe dicsőítette építőmestere,⁷⁷ Erwin von Steinbach (†1318), 1316-ban elhunyt felesége és ugyanott építőmester János fia (†1339) közös, csupán 17 majuszkulás feliratsorral kitöltött, 1318 és 1339 között készült, 1339-ben a fiú feliratával kiegészített sírtáblája – amelynek a kiállításon gipszmásolata volt látható⁷⁸ – maga az egyszerűség. Nem szabad azonban megfeledkezni arról, hogy Erwin mester a strassburgi dóm középső nyugati kapuja fölött saját maga helyeztette el az építés 1277-es kezdetét és saját szerepét megörökítő, csak 16–18. századi forrásokból ismert feliratot, hasonlóan a dóm 1316-ban emelt, 1682-ben lebontott Mária-kápolnájának mellvédjét egykor díszítő másik feliratához, amelyből azonban három töredék másodlagos beépítésből elő is került, és Naumburgban kiállították.⁷⁹ Ezek domborúan faragott, a korszak epigráfijában megformálásukkal is kiemelkedő, kb. 14 centiméteres magasságukkal⁸⁰ meglehetősen nagy méretű betűi olyan ritka alkotásokhoz (és személyiségekhez) mérik a strassburgi építészt, mint Saint-Denis apátsági templomának nyugati homlokzatán Suger apát dedikációs verse az 1140. évi felszentelésről, majd a késői középkorban a passauai dóm szentélyén olvasható többsoros, monumentális minuszskula felirat (1407),⁸¹ az esztergomi Bakócz-kápolna belső és a krakkói Zsigmond-kápolna külső és belső felirata.⁸² A Naumburgi Mester és francia kortársai öntudatának és társadalmi elismertségének egyaránt jele az a körükben feltűnő doktori cím is, amely ebben az esetben nem az egyetemi végzettséggel elnyerhető, hanem a különleges színvonalú szakmai

⁷⁴ BRACHMANN (2011a), 77, Abb. 2.

⁷⁵ MAROSI (1969), 52.

⁷⁶ MAGIRIUS (2002), 130, 343–345. (Kat.-Nr. 39), Abb. 111; WÄSS (2006), 2. 452–453. (Kat.-Nr. 682), 466.

⁷⁷ GOETHE (1772); magyar fordítása: MAROSI (1976), 250–255.

⁷⁸ *Naumburg-katalógus*, 1, 129–130. (Kat.-Nr. I. 20: Sabine BENGEL); a felirat: ANNO DO(MINI) M° CCC° XVI + XII K(A)L(ENDAS) AVG(VS)TI O(BIIT) D(OMI)NA HVSA VXOR MAG(IST)RI ERWINI + ANNO DO(MINI) M° CCC° XVIII + XUI K(A)L(ENDAS) FEBRVARI O(BIIT) MAG(ISTE)R ERWIN(VS) GUBERNATOR FABRICE ECCL(ES)IE ARG(E)NT(INENSIS) T + ANNO D(OMI)NI M CCC XXXVIII XV K(A)L(ENDAS) APRILIS O(BIIT) MAGISTER IOHANNES FILIVS ERWINI MAG(IST)RI OP(E)RIS (H)VI(VS) ECC(L)ESIE

⁷⁹ *Naumburg-katalógus*, 1, 115–116. (Kat.-Nr. I. 9: Marion BAYER).

⁸⁰ Egy a strassburginál korábbi építési felirat a párizsi Notre-Dame déli keresztházán ugyan 10 méter hosszú, de még csak 8 centiméter magas betűk alkotják: készítését Jean de Chelles, az 1245 körül kivitelezett északi keresztház építésze és a déli elkezdője emlékére 1258 után utóda, Pierre de Montreuil kezdeményezhette: BRACHMANN (2011a), 76.

⁸¹ A 25 centiméteres betűk 273 centiméter magas és 306+200 centiméter széles mezőt töltenek ki: STEININGER (2006), 60–61. (Nr. 104).

⁸² LÓVEI (2004).

tudással igazolható címzéseként jelent meg Pierre de Montreuil (†1254) sírkövén a párizsi Saint-Germain-des-Prés apátságban, a „kőfaragó-művészet doktora” (*doctor lathomorum*) – mintegy tanára, professzora – kifejezésben.⁸³

Az építész-tudósok tudományának természetét gondosan és alaposan mutatták be a tárlat rendezői. A naumburgi nyugati szentély Syzzo szobrával ékes poligonsarka építésmenetének kváderről kváderre történő – a tervezés és a kivitelezés rendkívüli bonyolultságáról tanúságot tevő – rekonstrukciójáról, valamint a nyugati lettner építéstechnológiai vizsgálatáról már volt szó. Vitruvius *De architectura* című könyvének a 13. század első harmadában Winchesterben írott, a teljes szövegből a gyakorlatban használható részleteket kigyűjtő példánya⁸⁴ az építészeti képzés egyik forrásaként jelent meg – közvetve arra is utalva, hogy a szabad művészetek körébe tartozó építészet művelői a főiskolák, egyetemek legalább alsó képzési fokozatainak megfelelő képzettséggel, a matematika, a mértan, és – legalábbis világi megbízóikkal ellentétben – az írás-olvasás terén magas szintű tudással rendelkeztek. Jelentős volt az a „dokumentáció”, amelybe a rendezők a korszak tervezői módszereinek forrásait és emlékeit gyűjtötték egybe. A témából és a korszakból egyaránt következett, hogy nem lehetett – de nem is volt miért – figyelmen kívül hagyni Villard de Honnecourt vázlatkönyvét, a kiállításon illusztrációs anyagként reprodukciói több helyen is szerepeltek a falakon, valamint egy nagyméretű képernyőn sorra peregtek oldalai. A katalógusban a szobrok utóéletét bemutató bevezetőt követően az első nagy, „Az építőmester és székesegyháza” címet viselő fejezet több tanulmányában is kiaknázták az elemzéséből adódó lehetőségeket,⁸⁵ és tucatnyinál több oldalát kitűnő minőségben reprodukálták a katalógusban mindenfelé. Azt, hogy valójában milyen szorosan kapcsolódhatott a vázlatkönyv tükrözte stílus akár Naumburghoz is, mutatja a székesegyház keleti szentélyének déli fala előtt álló, 1250 körül készült fastallum, a templom korai gótikus berendezésének egyetlen megmaradt darabja, amelyhez a vázlatkönyv két oldala is kitűnő párhuzamokat kínál.⁸⁶

Villard vázlatkönyvét eredetiben nem állították ki, ott volt azonban a vitrinben a vele egyidős, 1230 körül készült, úgynevezett reimsi palimpszeszt, amelynek utóbb a székesegyház halotti könyvéhez lapokra vágott pergamenje ma is jól mutatja az eredeti homlokzatrajzok töredékeit – ez a legkorábbi fennmaradt, léptékarányos építészeti rajz. Eredeti formájában maradt fenn az A1-gyel jelölt strassburgi homlokzati nézetrajz, amely előzményeként tudhatja a párizsi Notre-Dame északi keresztház-homlokzatának 1245 körüli koncepcióját (Jean de Chelles), és olyan „programtervnek” tartható, amely megelőzte a strassburgi építkezés városi irányítás alá kerülését. Kiállították a trieri Liebfrauenkirche lépcsőtornya kváderfal-részletének életnagyságú gipszmásolatát is a centrális alaprajzú templom 1250 körül bekarcolt alaprajzával – a rajz a második világháborús bombázások során leomlott köpenyfal takarásából bukkant elő váratlanul.⁸⁷ A naumburgi székesegyház, a közeli Schulpforte egykori ciszterci temploma (a kiállítás egyik társ-helyszíne) és a meisseneni dóm falain található karcolatok (15. kép)⁸⁸ többségének értelmezése a trieri rajznál jóval kevésbé nyilvánvaló, a katalógusban közölt fényképeikre rávezetett színes vonalak nélkül valójában a látogatók számára semmitmondóak – legalábbis a naumburgi karcok egyéb-

⁸³ A források szerint az építész az apátság Mária-kápolnájában temették el, sírkövén mesterségének szerszámai, mérőszinőr és körző volt látható, valamint a *FLOS PLENUM MORVM, VIVENS DOCTOR LATOMORVM, MVSTEROLO NATVS, JACET HIC PETRVS TVMVLATVS QVEM REX CCELVORVM PERDVCAIT IN ALTA POLORVM. CHRISTI MILLESIMO BIS CENTO DVODENO CVM QVINQVAGENO QVARTO DECESSIT ANNO* felirat: BRACHMANN (2011a), 77; DECTOT (2011), 1495.

⁸⁴ *Naumburg-katalógus*, 1, 116–118. (Kat.-Nr. I. 10: Frank-Joachim STEWING).

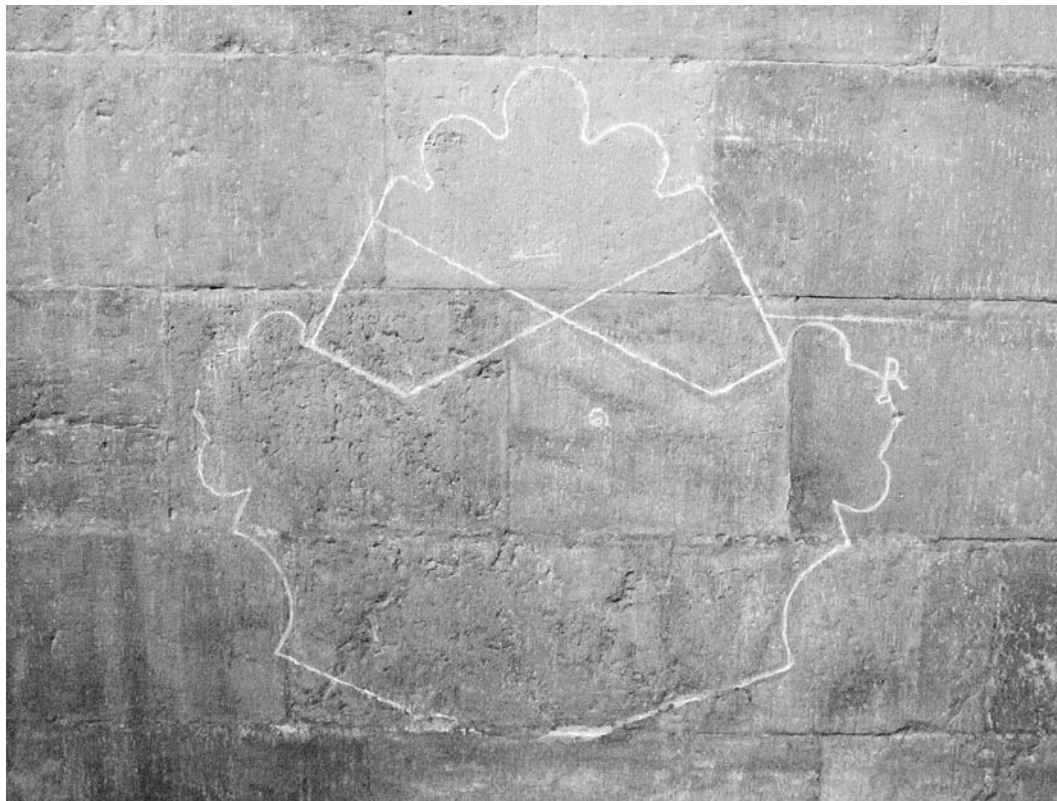
⁸⁵ KLEIN (2011).

⁸⁶ *Naumburg-katalógus*, 2, 952–956. (Kat.-Nr. X. 30: Anja SELIGER).

⁸⁷ *Naumburg-katalógus*, 1, 118–124. (Kat.-Nr. I. 11–13: Leonhard HELTEN).

⁸⁸ A képen ábrázolt rajzról, átrajzolással értelmezett fényképpel: DONATH (2011b), 1287–1288, Abb. 18.

ként a legutóbbi időig ismeretlenek voltak még a kutatás előtt is. A három épület az innovatív gótikus építészeti tervezés korai németországi példájaként került Günter és Matthias Donath tanulmányába, amely sorra veszi tervezésük és kivitelezésük helyszínen leolvasható jeleit, az alapozástechnikától és a kövek felületének megmunkálásától, az ehhez használt szerszámokon és



15. kép. Meissen, dóm, a szentélypoligon belső falpillérének metszetrajza a szentély déli falán (1250-es évek);
Lővei Pál felvétele

kőfaragójeleken keresztül a falakra karcolt részlettervekig, segédszerkesztésekig és ezek egy részének a megépített épületrészek geometriájával történő, időnként bravúros azonosításáig. Egy másik tanulmány a meissenai székesegyház 1250 körül kezdődött első építési fázisának, a szentély emelésének építéstechnikai leírását tartalmazza, bemutatva a nyersanyagok lelőhelyét és szállítását, az építkezésen dolgozók 80 és 94 közöttire becsülhető számát és feladataik szerinti megoszlását, a megépült falazatok felületének és térfogatának számításait, az alapozás és a boltozás technikájáról a helyszínen leolvasható megfigyeléseket.⁸⁹

A 13. században a „kőfaragóművészet doktorai” nem csupán az épületek emeléséért voltak felelősek, hanem azok szobrászati díszítéséért is. A szobrok megvalósításának technikai jellemzői is részét képezték a tárlatnak – ennek laikusok számára is világosan beszélő eszközeit jelentették befejezetlen kőfaragványok. A leglátványosabbat közülük maga a naumburgi székesegyház szolgáltatta: a keleti szentély északi falában nyíló ajtó fölötti, csúcsíves timpanon a *Deesist* ábrázolja, a nagyjából befejezett, trónoló Krisztus két oldalán térdelő, teljesen készre faragott Máriával

⁸⁹ DONATH (2011b); DONATH (2011c).

és a csak tömegében kinagyolt evangélista Szent Jánossal, csak durván síkra vésőzött háttér előtt. A nyílás a román kori falazat és az 1300 után emelt poligonális bővítés határán áll, de az utóbbinak is csak később, másodlagosan kialakított részeihez vezető feljáratra nyílik. Így akár 1350 körül is készülhetett volna, a szobordísz bizonyos elemei azonban a nyugati szentély szobraitól sem idegenek, bár a kivitelezés színvonala semmiképpen nem éri el azok minőségét. Szó lehet egy gyengébb szobrász által a nyugati épületrészhez 1250 körül készített, de befejezetlenül és felhasználatlanul hagyott, vagy egy, a Naumburgi Mester későbbi hatását tükröző faragványról, és mindkét esetben annak még későbbi felhasználásáról, vagy akár egy 1350 körüli – ebben az esetben erősen archaikus – alkotásról is. Az ajtókeret és környezete épületkutatása még hátra van, nélküle a kérdések biztosan nem megválaszolhatók. A befejezetlen faragványok kiállított csoportjához tartozott a frankfurti Liebieghaus egy 13. század közepi, talán itáliai Szent György-szobra is, a vonalak és a mélyítendő felülethatárok jelzésére szolgáló, antik eredetű fúróhasználat látványos példájával.⁹⁰

A mesterek tudós mivolta nyilvánult meg abban is, ahogy új szemlélettel közelítettek környezetükhöz. Viollet-le-Duc már említett, a párizsi másolatgyűjtemény létrehozására megfogalmazott tervezetében a reimsi gipszeket is tartalmazó terem kapcsán azt írta, hogy ott kell bemutatni azt, ahogy a 13. században a szobrászművészet az ünnepélyes típusokkal leszámolva a természet tanulmányozása felé fordult.⁹¹ Ennek része volt a test és az arc addig ismeretlen naturalizmusának a pontos megfigyelésen alapuló igénye. Az egyéniség kifejezése azonban semmiképpen nem jelentett egyben portréábrázolást, csupán számos arctípus, kifejezőmód, hajviselet jól kidolgozott, meghatározott tartalmi – a vallás és a társadalom meghatározta – rendszer szerint való alkalmazását. (A kiállításon szereplő, világiakat ábrázoló szoborművek túlnyomó része egyébként – élükön magukkal a naumburgi alapítósobrokkal, de ez a síremlékekre is vonatkozik – faragása idején már régen halott személyeket ábrázol, akik esetében portréhasonlóság igénye még akkor sem merülhetett volna fel, ha maga a fogalom egyáltalán ismert lett volna.) A pontos megfigyelésnek, a természet intenzív tanulmányozásának ténye az emberi alakoknál konkrétumokkal nem is igazolható, bár természetesen az eredmény „magáért beszél”, annál inkább az állati, és még inkább a növényi motívumok esetében, amelyek megfigyelt és másolt eredetije ma is azonosíthatók. Ez a művészi természethasználat a korabeli filozófia és költészet legkorszerűbb irányzataihoz kapcsolódott, és a párizsi, 1220/1240 körüli reimsi,⁹² strassburgi, 1250 körüli Crac des Chevaliers-⁹³ párhuzamok alapján mind kortársai, mind a Naumburgi Mester elméleti képzettségének magas szintjéről tanúskodik. Az állatfajok egész sorának gyűjteményszerű bemutatására jó példát jelenítenek a chartres-i székesegyház 1230 körül készült lettnerének Naumburgban kiállított faragványai⁹⁴ a sárkány éppolyan természetközeli, részletekben gazdag, naturalista megjelenítésével, mint a juh, a marha, az oroszlán vagy a földigiliszta esetében. A botanika szerint a Naumburgi Mester műhelye által faragott növények, levelek jelentős részének lehetséges a rendszertani besorolása, akár latin névvel is megadott faj (tölgy, mezei juhar, üröm, odvas keltike, mogoró) vagy legalább nem (boglárkafélék) szerinti pontos azonosítása. A különlegesen mély aláfaragásokkal még inkább élettelivé varázsolt, gazdag növényvilágot valójában azonban az építészeti alkalmazás rendszerének vetették alá, a levelek életteli, variációs változatossága ellenére is geometrikus hálózatba foglalták.⁹⁵

⁹⁰ *Naumburg-katalógus*, 2, 1324–1328. (Kat.-Nr. XV. 4–5: Guido Siebert).

⁹¹ Hofman–Guilhem (2011), 406.

⁹² *Naumburg-katalógus*, 1, 324–326. (Kat.-Nr. III. 12–14: Eva Kanizsai).

⁹³ *Naumburg-katalógus*, 1, 326–328. (Kat.-Nr. III. 15–17: Stefan Zörner).

⁹⁴ *Naumburg-katalógus*, 1, 317–320. (Kat.-Nr. III. 8–9: Pierre-Yves Le Pogam).

⁹⁵ Scheuer (2011); Wittekind (2011); Harting (2011); Huppertz (2011); Siebert (2011b).

A naumburgi nyugati szentély és a lettner fejezeteit, záróköveit, párkánydíszait beborító levéldíszekhez igen hasonlóak voltak láthatók a kiállításához kapcsolódóan a közönség előtt most először megnyitott, már említett Keresztelő Szent János-kápolnában (11–12. kép). A forrásokban először 1305-ben az akkori dékán kúriájának magánkápolnájaként megjelenő, 1864-ben – nem kis műemlékvédelmi tetteként értékelhetően – a temetőbe áthelyezett építmény (9–10. kép) eredeti helyzetét a dómegyütttestől délre a források elemzése és ásatás útján sikerült meghatározni. A helyszínt most egy fémelemekből emelt, egyszerű, elegáns tömegrekonstrukcióval jelezték. A kápolna tölgy- és boglárkaleveles zárókövei, faltagolásának növénydíszes fejezetei, ma már hiányzó kis szentély-fülkéjének a székesegyházban megőrzött záróköve az Isten Bárányát tartó Szent János mellképével a nyugati szentély építésmenetéhez kapcsolja a kápolnát, amely a Naumburgi Mester tervei alapján a 13. század közepénél alig valamivel később épülhetett fel.⁹⁶

A naumburgi „növényvilág” franciaországi előzményei és párhuzamai mellett a kiállítási katalógus kitér az Anglia középső részén fekvő Southwell székesegyházában a káptalanterembe vezető, az 1235–1250 között épült szentélyhez kapcsolódó folyosón és a 13. század utolsó évtizedében emelt káptalanteremben található gazdag levéldísz naumburgihoz hasonló jellemzőire.⁹⁷ A kiállításon csak egy ennél lényegesen korábbi, 1205 körüli töredék szerepelt a wellsi székesegyházból⁹⁸ – Angliában nem olyan könnyű kölcsönzésre alkalmas, „mobil” építészeti töredékekre bükanni.

Nem Liudolf von Sachsen már említett, középkori festésmaradványok fölött a 19. században olajjal teljesen átfestett sírszobra volt az egyetlen fából faragott *gisant* a naumburgi kiállításon. Friedrich Tuta meissenai és landsbergi őrgrof (†1291) 1300 körüli, festésnek csak nyomait mutató, tölgyfa sírszobra Weißenfelsben maradt fenn töredékesen.⁹⁹ A *Diezmannk*ént ismert Dietrich von Wettin lausitzi és osterlandi őrgrof, türingiai gróf (†1307) 1310 körül készült, életnagyságú figurája a lipcsei – eredetileg domonkos – templomból került a helyi egyetem gyűjteményébe; Szászország egyik legjelentősebb érett középkori faszobraként nagyrészt még eredeti festését is megőrizte.¹⁰⁰ (Hozzá tartozik egy, a 17. században megújított fatábla is egy 1516–1519 között Erasmus Stella orvos és humanista tudós által Dante Alighieri nevében írt és az ő aláírásával ellátott, hosszú verssel – ez azonban most nem szerepelt a kiállításon.) Fából készült *gisantok* Angliában is fennmaradtak; Alsó-Szászországban és a Balti-tenger mentén, például Bad Doberanban is ismert még néhány darab. A Naumburgban egymás mellé helyezett három alkotás azonban mégis különleges módon reprezentálta a középkorban nyilván sokkal gyakrabban alkalmazott, mára ritkasággá vált technikát – ábrázolásaik pedig jól mutatták a naumburgi alapítósobrok férfialakjainak széles körben terjesztett típusait.

A kiállításon bemutatott alapítói síremlékek sora azonban ezzel még nem ért véget. Hermann von Hain már említett, színvonalas tumbafedlapját a naumburgival egyesült merseburgi székeskáptalan közel fekvő másik székesegyházából áthozhatták a tárlatra.¹⁰¹ Bár Wiprecht von Groitzsch grófnak (†1124), a szászországi pegauai bencés apátság alapítójának 1225 körül homokkőből faragott síremléke kopott állapotban ma is mutatja az eredeti vörös, kék, sárga, barna, testszínű, arany és ezüst színeket, ezt a kardját és nagy pajzsát a legtöbb említett síremlékhez és a naumburgi férfi alapítósobrokhoz hasonló módon tartó szobor kiállított gipszmásolata nem tudta visszaadni. Még kevésbé volt megjeleníthető rajta a színesség és a pompa fokozására alkalmazott, egészen egyedülálló technika: a szinte kerek szobor hatását keltő férfialak ruházatának mellrészét, gallérját,

⁹⁶ SIEBERT (2011c); a szentélyzárókő: *Naumburg-katalógus*, 2, 1322–1324. (Kat.-Nr. XV. 3: Guido SIEBERT).

⁹⁷ The Leaves of Southwell. Höhepunkte – Höhepunkte englischer Laubwerkornamentik (DIXON [2011]; SEEWALD [2011a]).

⁹⁸ *Naumburg-katalógus*, 1, 322–324. (Kat.-Nr. III. 11: Julia WEILER).

⁹⁹ *Naumburg-katalógus*, 2, 857–858. (Kat.-Nr. IX. 25: Claudia KÜNDE).

¹⁰⁰ *Naumburg-katalógus*, 2, 858, 860, 861. (Kat.-Nr. IX. 26: Rudolf Hiller von GAERTRINGEN).

¹⁰¹ *Naumburg-katalógus*, 2, 851–854. (Kat.-Nr. IX. 23: Claudia KÜNDE–Guido SIEBERT).

ujjának végét, köpenyének vállát, gyűrűjét, valamint a pajzs szegélyét, a láb alatti konzol peremét, a kőlap keretét ugyanis színes drágakövekkel díszítették. A csatában végzetesen megsérült alapító élete végén szerzetesként tért vissza apátságába, ahol idővel szentként tisztelték – a síremlékébe foglalt sokfajta drágakő a vonatkozó bibliai helyek (pl. Ez 28,13; Jel 21,18) alapján a Mennyei Jeruzsálemre, a Paradicsomra való utalásként értelmezhető,¹⁰² a vallásos alapítvánnyal, intézmény-alapítással elnyerhető bűnbocsánat, a sírnál rendszeresen mondott emlékmisék és az elhunyt lelkéért mondott imák biztosíthatták, hogy a Paradicsomba kerüljön.

Egy egész részleget szenteltek a kiállításon a naumburgi alapítószobrokhoz kapcsolódóan a lovagi-udvari kultúra bemutatásának – valójában a Nyugat-Európában éppen akkoriban klasszikus korszakát élő lovagi világ jelentette a Naumburgi Mester és köre társadalmi háttérét. Az egyházi intézmények létesítésének anyagi alapját megteremtő „első alapítók” (*primi fundatores*) ábrázolásának a síremlékeken is megfigyelhető, jól körülírható eszköztárát teremtette meg a 13. század – a gesztusok, a hajviselet, a divatos szakáll és bajusz, a ruházat és az ékszerek, a heraldikus elemek és a fegyverzet összefüggéseinek bemutatása mellett elemzésre került az egyéni attribútumként és társadalmi értéként megjelenített szépség is, illusztrációként Wiprecht von Groitzsch sírszobrával és I. Childebert szobrával, illetve a naumburgi szobrok közül Reglindis, Gerburg, Uta közelről fényképezett fejeivel.¹⁰³ Valójában itt került igazán egymás mellé Childebert és Uta, alátámasztva a plakátokon való „összeboronálásukat”. A lovagi-udvari kultúra tárgye gyűjtésében szerepelt az egyetlen magyarországi kölcsönzés, a például Uta koronájához kitűnő analógiaként szolgáló, a margitszigeti domonkos apácakolostorban talált korona a Magyar Nemzeti Múzeumból – alapos katalógustételét Kiss Etele írta.¹⁰⁴

Nem a korona volt azonban az egyetlen „magyar kapcsolat” a kiállításon, illetve a katalógusban. A Bambergi Lovas ötszáz éven át „névtelenül” állt a helyén, legalábbis 1729-ig nincs semmilyen forrásadat arra vonatkozóan, kit is ábrázol a monumentális szobor. Akkor először a magyar Szent István király ábrázolásaként említették.¹⁰⁵ Jóval később felmerült vele kapcsolatban Nagy Konstantin, a bambergi püspökséget alapító II. Henrik császár (†1024), az egyaránt a bambergi székesegyházban eltemetett Philipp von Schwaben (†1208) és III. Konrád (†1152) német királyok személye is, valamint II. Frigyes császára (†1250), akinek az uralkodási idejében készült a szobor.¹⁰⁶ Idővel szinte „*opinio communis*” lett a kutatók között, hogy Szent István a legvalószínűbb jelölt.¹⁰⁷ Az utóbbi időben azonban a tágabban vett építetői, alapítói, támogatói, funerális *memoria* keretei közötti keresgélés mellett felvetődött a nagyobb, épületrészek, sőt az egész székesegyház összefüggésében való teológiai-eszkatológiai értelmezés lehetősége is. Eszerint a bambergi székesegyház az Új Jeruzsálem modelljeként épült, és az oda az elsősorban a laikusok számára szolgáló, az Ótestamentumot idéző Ádám-kapun át belépő látogató a világvégét megjósoló Szibilla szobra előtt elhaladva kerül szembe a Lovassal, aki nem más, mint a Végítélet császára („Endzeitkaiser”), illetve a János Jelenéseiben (19,11–16) megjelenő Messiás.¹⁰⁸ A naumburgi katalógus egyértelműen a Szent Istvánnal való azonosítás mellett teszi le a voksot, egyrészt mivel a fenti újabb értelmezéseknek semmilyen középkori szobrászati példájuk nem ismert, másrészt mert a 18. században semmilyen indok nem lett volna éppen az akkoriban Bambergben úgyszólván teljesen ismeretlen és a helyi

¹⁰² *Naumburg-katalógus*, 2, 847–851. (Kat.-Nr. IX. 22: Claudia KUNDE).

¹⁰³ Das Instrumentarium der „ersten Stifter”: Physiognomie, Gebärden, Bekleidung, Schmuck, Waffen (KUNDE [2011a]; FILIP [2011]).

¹⁰⁴ *Naumburg-katalógus*, 2, 1026–1028. (Kat.-Nr. XI. 15: Etele Kiss); Kiss Etelenek a korona korábbi kiállításaihoz kapcsolódó katalógustételei: Kiss (1999): Kat. Nr. 27; Kiss (2007): Kat.-Nr. 2.

¹⁰⁵ HUBEL (2002); MÖHRING (2004), 36; GÖCKEL (2006), 36.

¹⁰⁶ GÖCKEL (2006), rendre: 25–35, 35–42, 42–46, 46–47, 47–48, 48.

¹⁰⁷ GÖCKEL (2006), 66; HUBEL (2002), 404–405.

¹⁰⁸ MÖHRING (2004), 11–15; GÖCKEL (2006), 78.

törekvések szempontjából „lényegtelen” Szent István alakját újonnan beemelni a helyi hagyományba.¹⁰⁹

Villard de Honnecourt már említett vázlatkönyve második lapjának hátoldalát is reprodukálták a katalógusban, amelyen egy pajzsot és lándzsát tartó, csuklyás sodronypáncélt, fölötté köpenyt és furcsa sisakot viselő lovag ábrázolása mellé utólag bejegyezte valaki, hogy *de Honnecor cil qui fut en Hongrie* („De Honnecourt, amikor Magyarországon járt”) – a szöveget az egyik tanulmány szerzője, Bruno Klein a maga ismertetésében is szükségesnek látta megemlíteni.¹¹⁰ Így még inkább kifogásolható a magyarországi kőfaragványok teljes hiánya a kiállításon. A francia–német stílus- és művészvándorlás mellé ugyanis nagyon szépen beilleszthető lett volna leginkább a pilisszentkereshti ciszterci kolostor egyenesen franciaországi kőfaragók és szobrászok munkájának tartható emlékanyaga a Naumburgi Mester németországi tevékenységének kezdetét alig néhány évvel megelőző időszakból, az 1220-as évekből. Jól elhelyezhetők lettek volna a kiállításban Gertrudis királyné (†1213) pilisi síremléke¹¹¹ oldallapjainak épületmodellként ható baldachinelemei, párhuzamot szolgáltatva több kiállított töredékhez is. Ezek előzményét és párhuzamát jelentik a naumburgi székesegyház leginkább az alapítófigurák fölül boruló baldachinjainak is, amelyek egyenesen valódi épületrész, a naumburgi északnyugati torony – a laoni székesegyház nyugati tornyainak hatását mutató – oszlopos sarokmegoldásai és nyílásrendszere kicsinyített másainak hatnak. Ennek a témának a katalógusban külön tanulmányt szenteltek,¹¹² a kiállításon pedig 1220–1230 közötti



16. kép. Síremlékek a londoni Temple rotundájában
(13. század második negyede);
Lövei Pál felvétele

¹⁰⁹ Naumburg-katalógus, 1, 452–453. (Kat.-Nr. IV. 17: Markus HÖRSCH).

¹¹⁰ KLEIN (2011), 86, Abb. 1.

¹¹¹ GEREVICH (1974), 166, 26. kép; GEREVICH (1977), 179, 181, 183, 185; GEREVICH (1984), 9–10, 43–52. kép; GEREVICH (1985), 120, 126–129, Abb. 20; Pannonia regia (1994): IV-21. kat. sz.: TAKÁCS Imre; TAKÁCS (2007), 39–40.

¹¹² RÖDER (2011).

reimsi, 1230/1235 körüli noyoni és 1235/1250-re keltezhető strassburgi töredékek¹¹³ igencsak meggyőzően utaltak a székesegyházi helyszín in situ részleteinek előzményeire. Annál inkább elképzelhető lett volna a pilisi darabok kölcsönzése, mivel a Gertrudis-síremlék töredékei korábban már szerepeltek németországi kiállításokon, és Takács Imre Pilissel kapcsolatos publikációi egy részének is ott kiadott katalógusok és tanulmánykötetek a lelőhelyei.¹¹⁴ A síremlék említését ráadásul még a naumburgi katalógusban is meg lehetett találni, a Bambergi Lovas tételleírásában.¹¹⁵

Az 1220-as években faragott Gertrudis-síremlékből a szarkofág fedlapján egykor feküdt, életnagyságú alak (*gisant*) töredéke is előkerült, és Pilisszentkereszten találták meg egy mindenképpen a királyi család rokonságába utalható lovag vele lényegében egykorú sírkövének töredékeit is.¹¹⁶ A sodronyinget és harci köntöst viselő, vonalas rajzú figura sodronycsuklyával övezett, ovális arcnyílását egykor más színű anyagból készült betét töltötte ki. Ezek az emlékek a francia klasszikus gótika legkorszerűbb stílusát képviselték Magyarországon, de a magyar udvari környezetben nem kevésbé hathattak az újdonság erejével típusuk tekintetében sem: mind az oldalain és tetején figurális díszű szarkofág, mind pedig a világi alakot ábrázoló lovagi sírfedlap a legfrissebb nyugat-európai fejlemények magyarországi letéteményese volt. A franciaországi példákkal párhuzamosan jelentkező pilisi lovagábrázoláshoz hasonló, ugyancsak vésett vonalrajzú emlékek Európa északabbi részein egyébként jobbra már a 13. század második felére keltezhetők,¹¹⁷ míg Angliában már a század második negyedében elterjedtek a szinte kerek szobor hatását keltő lovagábrázolások. Ez utóbbiak legkorábbinak tartható példái, a londoni Temple – a templomosok 1185-ben felszentelt körtemploma – síremléksorozata (*16. kép*), valamint egy Salisbury székesegyházában lévő tumba a naumburgi katalógusban is helyet kapott.¹¹⁸

A Naumburgi Mester művészetének kimerítően tárgyalt északfrancia kapcsolatrendszerével mellett jelentős erőfeszítéseket tettek a katalógus szerkesztői annak érdekében, hogy ne csupán a lovagábrázolások angol példáit, hanem Anglia korabeli művészetének (Winchester, Wells, Salisbury, Southwell székesegyházai, a londoni Westminster-apátság és a Temple) a francia és a naumburgi alkotásokkal analóg vonásait is bevonják a tárgyalásba. A szándék komolyságát a tanulmányokon kívül jelzi a katalógus mintegy hetven, angliai építészeti és szobrászati emléket bemutató illusztrációja is.¹¹⁹ A már említett wellsi levéldíszes töredéken kívül három további angliai faragványt állítottak ki, a wellsi székesegyház nyugati homlokzatáról származó két angyalfigurát, valamint egy fiatal férfinak a Salisbury melletti Clarendon királyi palotája alapfalai közt talált, 1240–1255 között faragott alakjáról letört fejét, amelynek csigás végű hajfonatai, valamint homlokráncai jó párhuzamot jelentettek Ekkehard naumburgi szobrához.¹²⁰

¹¹³ Strassburgi töredékek: *Naumburg-katalógus*, 1, 125–128. (Kat.-Nr. I. 16–18: Christoph STEI); a noyoni nyugati portál darabjai: *Naumburg-katalógus*, 1, 551–552. (Kat.-Nr. V. 20–22: Lutz STÖPPLER); reimsi töredék: *Naumburg-katalógus*, 1, 128–129. (Kat.-Nr. I. 19: Johanna OLCHAWA–Ulrike HEINRICHS).

¹¹⁴ KIRMEIER–BROCKHOFF (1993), 225. (Kat.-Nr. 52: Imre TAKÁCS), képek a 86. oldalon; TAKÁCS (1998), 103–109, 276–280. (Kat.-Nr. I. 21); TAKÁCS (2006).

¹¹⁵ *Naumburg-katalógus*, 1, 453. (Kat.-Nr. IV. 17: Markus HÖRSCH).

¹¹⁶ GEREVICH (1984), 15, 80. kép; GEREVICH (1985), 140–141; *Pannonia regia* (1994), 256–257. (IV-22. kat. sz.: TAKÁCS Imre); TAKÁCS (2006), 11–15, 17–18, Abb. 1–2; TAKÁCS (2007), 40–42; BENKÓ (2008).

¹¹⁷ Egy csokorra való németalföldi, franciaországi, angliai, skandináviai, sziléziai példa összegyűjtve és szemléletes táblába szerkesztve: BENKÓ (2008), Abb. 6.

¹¹⁸ SEEWALD (2011b), 1001–1002, Abb. 5–9.

¹¹⁹ ENGEL (2011); DIXON–SEEWALD (2011).

¹²⁰ *Naumburg-katalógus*, 1, 227–228. (Kat.-Nr. II. 10–11: Stefan ZORNER); 241–242. (Kat.-Nr. II. 22: Ute ENGEL).

A naumburgi nyugati szentély szobrászati hatásának tárgyalása során Jarosław Jarzewicz tanulmánya a 13. századi lengyel művészetet tette vizsgálat tárgyává.¹²¹ A címben szereplő „lengyel” azonban túlnyomórészt „sziléziai”-t jelent – hasonló a probléma, mint a fülepi „magyar” és „magyarországi” művészet esetében.¹²² A fejezetek természetközeli, magas művészi színvonalú növényi motívumai Poznań, és főleg Boroszló (Wrocław, Breslau) székesegyházaiban a naumburgiakkal egyidejűek, már csak ezért sem lehetnek ugyanannak a mesternek, ugyanannak a műhelynek az alkotásai. Trzebnica (Trebnitz) ciszterci apácakolostorában a Szent Hedvig-kápolna timpanonjának levélkeretét viszont az eggyel későbbi kőfaragó-generáció egy tagja már Naumburg ismeretében készítette, Lwówek Śląski (Löwenberg) plébániatemplomának nyugati portálján a fejezetzóna és az ívezet bravúrosan áttört levelei viszont a párizsi Notre-Dame északi Vörös kapujának motívumaihoz állnak közel. A két sziléziai timpanon figurái már jóval gyengébb minőségűek. A Naumburggal való legközvetlenebb kapcsolatot Peter Wlast (Piotr Włostowic) (†1153) feleségével, Máriával (†1153 után) közös, a boroszlói Olbin Szent Vince apátság templomában az 1270–1280-as években állított, csak egy 16. századi eredetit másoló 18. századi rajzról ismert síremléke esetében mutatta ki a kutatás.¹²³ A rajz hitelességét azonban egy Ekkehardot és Utát ábrázoló, 1722-ben kiadott könyv-illusztráció alapján azóta megkérdőjelezték.¹²⁴ Az eddig alig figyelembe vett kétségek a magukon a naumburgi szobrokon nem látható sajátosságok, következtetlenségek egész sorának a két grafikon kimutatott egyezésén alapulnak, viszont a sziléziai rajzon olvasható körirat, a tumba oldalainak és oroszlánjainak egyedi megoldásai a naumburgi metszetből nem vezethetők le – a tanulmány szerzőjének konklúziója szerint további vizsgálatokra van szükség. Glogów (Glogau) társaskáptalani templomában a leomlott barokk falazat mögött egy fülkében 1945-ben bukkant fel a Piast-házbeli Salome hercegnő életnagyságnál nagyobb (188 centiméteres), a kiállításon is szerepeltetett kőszobra¹²⁵ – eredetileg a férje 1831-ben elpusztult szobrával együtt a szentélyben állt, az intézményalapítók álló szobrai naumburgi hagyományának megfelelően.

Bármilyen hosszúra nyúlt is ez a kiállításról és katalógusáról írott recenzió, az egész munka gazdagságának és sokoldalúságának csak vázlatos jelzését nyújthatta. A naumburgi az ezredforduló óta eltelt időszak egyik legjelentősebb középkor-kiállítása volt Európában, amely hosszan meg fog őrizni minden látogató emlékezetében, és hosszú időre „munícióval” fog szolgálni a kutatóknak.¹²⁶



17. kép. Konzolkő levélmászkkal a gelnhäuseri Mária-templom (Marienkirche) lettnerén (1240–1255 körül); Lővei Pál felvétele

¹²¹ JARZEWICZ (2011).

¹²² Vö. legutóbb: TOMASZEWSKI (2011).

¹²³ GÜNDEL (1926), 17–26.

¹²⁴ BROCKHUSEN (1970).

¹²⁵ *Naumburg-katalógus*, 2, 1468–1469. (Kat.-Nr. XVIII. 2: Božena GULDEN-KLAMECKA).

¹²⁶ Jól használható segédesszköz hozzá a Naumburgi Mesterrel kapcsolatos, 1886–1989 között megjelent teljes németországi szakirodalom monumentális – 1158 oldalas, 2714 lábjegyzetet számláló –, elemző összefoglalása: STRAEHLE (2008).

BIBLIOGRÁFIA

- ALLAN (1999) – Robin ALLAN: *Walt Disney and Europe: European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney*, London, Indiana University Press, 1999.
- BEHRISCH (2011) – Sven BEHRISCH: Très deutsch. Eine Ausstellung in Naumburg feiert einen der größten Bildhauer und Baumeister des deutschen Mittelalters. Doch Patrioter seien gewarnt, *Die Zeit*, LXV(30. Juni), 2011, 56.
- BENKŐ (2008) – Elek BENKŐ: Abenteuerlicher Herrscher oder gütiger Patron? Anmerkungen zu der Rittergrabplatte aus dem Zisterzienserkloster Pilis, *Acta Archaeologica*, LIX(2008), 469–483.
- BRACHMANN (2011a) – Christoph BRACHMANN: Der Architekt des 13. Jahrhunderts – Quellen, Künstlerlob, Grabmäler, Inschriften, Architekturzeichnungen, Labyrinth, in *Naumburg-katalógus*, 1, 74–79.
- BRACHMANN (2011b) – Christoph BRACHMANN: Der Gotische Neubau der Zisterzienserkirche Pforte, in *Naumburg-katalógus*, 2, 663–676.
- BROCKHUSEN (1970) – Hans Joachim von BROCKHUSEN: Zur angeblichen Tumbenplatte des Peter Wlast (gest. 1153), *Zeitschrift für Ostforschung*, 19(1970), 446–448.
- CLAUSSEN (2011) – Peter Cornelius CLAUSSEN: Bildnis im Hohen Mittelalter, in *Naumburg-katalógus*, 2, 811–818.
- D. MEZEY (2007) – Épületek homlokzati felületképzésének és színességének történetisége. Konferencia (szervező: D. MEZEY Alice), in *Magyar Műemlékvédelem*, XIV, Budapest, 2007, 205–295.
- DEÁK-TÓTH (1993) – DEÁK Klára-TÓTH Mária: A hédervári gótikus kapu festett kövei, in *Horler Miklós hetvenedik születésnapjára – tanulmányok*, szerk. LÖVEI Pál, Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1993, 143–154 (Művészettörténet – Műemlékvédelem, IV).
- DECTOT (2011) – Xavier DECTOT: Pierre de Montreuil in Saint-Germain-des-Prés, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1495–1499.
- DIXON (2011) – Philipp DIXON: Das Chapter House in Southwell und sein Laubwerkdekor, in *Naumburg-katalógus*, 1, 281–293.
- DONATH (2011a) – Günter und Matthias DONATH: Der Ostchor des Meissner Doms und der Achteckbau. Konstruktion und Bauformen, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1406–1417.
- DONATH (2011b) – Günter und Matthias DONATH: Zeugnisse mittelalterlicher Bauplanung und Bauprozesse an den Chorbauten von Naumburg, Schulpforte und Meissen, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1275–1291.
- DONATH (2011c) – Günter DONATH: Zum Ablauf der ersten Bauphase des gotischen Meissner Doms, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1292–1300.
- DUDZINSKI (2011) – Ilona Katharina DUDZINSKI: Die bautechnische Zusammensetzung der Lettnerreliefs, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1314–1316.
- DWARS (2011) – Jens-Fietje DWARS: Fortgesetzte Spiegelungen – Kontinuität und Brüche in der Rezeptionsgeschichte des Naumburger Meisters, in *Naumburg-katalógus*, 1, 43–64.
- ENGEL (2011) – Ute ENGEL: Kunst, Ausdruck und Beobachtung – Die englische Skulptur des 13. Jahrhunderts und ihre Parallelen zu Werken in Reims und Naumburg, in *Naumburg-katalógus*, 1, 195–215.
- FILIP (2011) – Václav Vok FILIP: Die Wappenbilder der Stifterfiguren, in *Naumburg-katalógus*, 2, 973–997.
- FREYSOLDT-MENZEL (2011) – Bernadett FREYSOLDT-Jacqueline MENZEL: Die Polychromie des Lettnerreliefs mit der Gefangennahme Christi, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1374–1376.
- GEREVICH (1974) – GEREVICH László: „A koragótika kezdetei Magyarországon” című akadémiai székfoglaló, *A Magyar Tudományos Akadémia Filozófiai és Történettudományok Osztályának Közleményei*, XXIII(1974), 146–169.
- GEREVICH (1977) – László GEREVICH: Pilis Abbey a Cultural Center, *Acta Archaeologica*, XXIX(1977), 155–198.
- GEREVICH (1984) – GEREVICH László: *A pilisi ciszterci apátság*, Szentendre, Pest megyei Múzeumok Igazgatósága, 1984.
- GEREVICH (1985) – László GEREVICH: Ergebnisse der Ausgrabungen in der Zisterzienserabtei Pilis, *Acta Archaeologica*, XXXVII (1985), 111–152.
- GOCKEL (2006) – Heinz GOCKEL: *Der Bamberger Reiter. Seine Deutungen und seine Deutung*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2006.
- GOETHE (1772) – Johann Wolfgang von GOETHE: *Von deutscher Baukunst* (1772), magyar fordítása: MAROSI (1976), 250–255.
- GOLDSCHMIDT (1899) – Adolf GOLDSCHMIDT: Französische Einflüsse in der frühgotischen Skulptur Sachsens, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 20(1899), 285–300.
- GROLL-BÖTTCHER (2011) – Ernst Thomas GROLL, unter Mitwirkung von Claudia BÖTTCHER: Die Farbfassung der Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Magdeburger Dom, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1342–1355.
- GÜNDEL (1926) – Christian GÜNDEL: *Das Schlesische Tumbengrab im XIII. Jahrhundert*, Strassburg, J. H. E. Heitz, 1926 (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 237).
- HARTING (2011) – Elisabeth HARTING: Der Stil der Naumburger Pflanzenwelt aus botanischer Sicht, in *Naumburg-katalógus*, 1, 267–280.
- HARTLEITNER (2001) – Walter HARTLEITNER: Zur Polychromie des Bamberger Reiters, in *Bayern – Ungarn Tausend Jahre. Katalog zur Bayerischen Landesausstellung 2001*, hrsg. von

- Wolfgang JAHN–Christian LANKES–Wolfgang PETZ–Evamaria BROCKHOFF, Passau, Oberhaus Museum–Augsburg, Haus der Bayerischen Geschichte, 2001, 21–24 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, 43).
- HAYOT (2011) – Denis HAYOT: Der Bau der Burg Coucy als baukünstlerischer Höhepunkt des 13. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der Kathedralen von Reims und Amiens, in *Naumburg-katalógus*, 1, 521–530.
- HOFMAN–GUILHEM (2011) – Jean-Marc HOFMAN, in Zusammenarbeit mit Elodie GUILHEM: Die Abgüsse nach Skulpturen der Kathedrale Notre-Dame in Reims in den Sammlungen des Musée des Monuments Français, in *Naumburg-katalógus*, 1, 406–413.
- HÖRSCH (2011a) – Markus HÖRSCH: Die Meissner Skulptur des Naumburger Meisters, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1301–1312.
- HÖRSCH (2011b) – Markus HÖRSCH: Zur Rezeption der Skulpturen des Naumburger Meisters, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1428–1443.
- HUBEL (2002) – Achim HUBEL: Reiterfigur, in *Kaiser Heinrich II. 1002–1024* (kiállítási katalógus, Bamberg), hrsg. von Josef KIRMEIER–Evamaria BROCKHOFF–Bernd SCHNEIDMUELLER–Stefan WEINFURTER, Augsburg, Haus der Bayerischen Geschichte, 2002, 403–405 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, 44).
- HUPPERTZ (2011) – Lukas HUPPERTZ: Voraussetzungen der Ornamentik des Naumburger Meisters, in *Naumburg-katalógus*, 1, 294–300.
- JARZEWICZ (2011) – Jarosław JARZEWICZ: Die Nachfolge der Naumburger Bildwerke in der polnischen Kunst des 13. Jahrhunderts, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1444–1451.
- JELSCHEWSKI (2011) – Dominik JELSCHEWSKI: Die Stifterfigur des Syzzo und ihre Einbindung in die Architektur des Westchors, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1317–1319.
- KARL–MENZEL (2011) – Daniela KARL–Jacqueline MENZEL: Die Polychromie der Stifterfigur Syzzo, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1377–1379.
- KIRMEIER–BROCKHOFF (1993) – *Herzöge und Heilige. Das Geschlecht der Andechs-Meranier im europäischen Hochmittelalter*, hrsg. von Josef KIRMEIER–Evamaria BROCKHOFF, Katalog zur Landesausstellung im Kloster Andechs 13. Juli–24. Oktober 1993, Regensburg, F. Pustet, 1993 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, 24/93).
- KIRVES (2011) – Martin KIRVES: Die Widerständigkeit der Bildwerke – Die Naumburger Skulptur zwischen Kunstwissenschaft und Ideologie, in *Naumburg-katalógus*, 1, 30–42.
- KISS (1999) – Kiss Etele katalógustétele, in *Hungaria Regia (1000–1800). Fastes et défis*, eds. Beatrix BASICS–Johan VAN DER BEKE (kiállítási katalógus, Brüssel), Turnhout, Brepols, 1999, 120.
- KISS (2007) – Kiss Etele katalógustétele, in *Elisabeth von Thüringen – Eine europäische Heilige*, hrsg. von Dieter BLUME–Matthias WERNER (kiállítási katalógus), Wartburg/Eisenach, Michael Imhof, 2007, 33–34.
- KLEIN (2011) – Bruno KLEIN: Das Portfolio des Villard de Honnecourt und die Bilddidaktik im 13. Jahrhundert, in *Naumburg-katalógus*, 1, 86–90.
- KROHM (2011) – Hartmut KROHM: Werke des „Naumburger Meisters“ westlich des Rheins? Die Voraussetzungen der Bildwerke in Mainz, Naumburg und Meißen innerhalb der französischen Skulptur des 13. Jahrhunderts, in *Naumburg-katalógus*, 1, 471–520.
- KROHM–KUNDE (2011) – Hartmut KROHM–Holger KUNDE: Die Ausstellung zum Naumburger Meister – Zielsetzung und Konzeption, in *Naumburg-katalógus*, 1, 25–29.
- KUNDE (2011a) – Claudia KUNDE: Gestik, Haartracht, Kleidung und Schmuck, in *Naumburg-katalógus*, 2, 973–997.
- KUNDE (2011b) – Claudia KUNDE: Stiftung und Memoria, in *Naumburg-katalógus*, 2, 798–810.
- KUNDE–FILIP (2011) – Claudia KUNDE–Václav Vok FILIP: Das Instrumentarium der „Ersten Stifter“: Physiognomie, Gebärden, Bekleidung, Schmuck, Waffen, in *Naumburg-katalógus*, 2, 973–997.
- KURMANN (2011) – Peter KURMANN: Die Kathedrale von Reims: Neue Hypothesen zu Bauarchäologie und Chronologie, *Kunstchronik*, 64(2011), 317–321.
- LEWER (2011) – Deborah LEWER: Die Zerstörung der Kathedrale von Reims und ihre Folgen für das deutsch-französische Verhältnis und die Kunstgeschichte, in *Naumburg-katalógus*, 1, 414–421.
- LÖVEI (1993) – Pál LÖVEI: Fassaden mit gemalter Quaderung bei Profanbauten des mittelalterlichen Ungarns, in *Putz und Farbigkeit an mittelalterlichen Bauten*, hrsg. von Harmut HOFRICHTER, Marksbürg–Braubach, Konrad Theiss Verlag, 1993, 85–96 (Veröffentlichungen der Deutschen Burgenvereinigung e.V. Reihe B: Schriften, 1).
- LÖVEI [2001] – LÖVEI Pál: Középkori sírkövek a történeti Zala megye területén, in *Zala megye ezer éve. Tanulmánykötet a magyar államalapítás millenniumának tiszteletére*, főszerk. VÁNDOR László, szerk. KOSTYÁL László [Zalaegerszeg, Zala Megye Önkormányzata, 2001,] 74–82.
- LÖVEI (2004) – LÖVEI Pál: „Virtus, es, marmor, scripta“. Vörös márvány és bronzbetű, in *Maradandóság és változás. Művészettörténeti konferencia, Ráckeve, 2000*, szerk. BODNAR Szilvia et al., Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Képző- és Iparművészeti Lektorátus, 2004, 53–71.
- LÖVEI (2010) – LÖVEI Pál: „Hahóti Zsuzsanna“ és az alapítók emlékezete, in *„Ez világ, mint egy kert...“ Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*, szerk. BUBRYÁK Orsolya, Budapest, Gondolat–MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2010, 565–576.
- LUDWIG (2011) – Matthias LUDWIG: Das Bischofsgrabmal im Ostchor des Naumburger Domes – Eine kritische Zwischenbilanz, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1169–1179.

- MAGIRIUS (2002) – Magdalene MAGIRIUS: *Figürliche Grabmäler in Sachsen und Thüringen von 1080 bis um 1400*, Esens, Rust, 2002.
- MAGIRIUS (2011) – Heinrich MAGIRIUS: Die Bildwerke des 13. Jahrhunderts im Meissner Dom und ihre historische Farbigkeit, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1356–1366.
- MAROSI (1969) – *A középkori művészet világa*, összeáll., előszó, magyarázat, jegyz. MAROSI Ernő, [Budapest,] Gondolat, 1969.
- MAROSI (1976) – *Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*, vál., ford., előszó MAROSI Ernő, [Budapest,] Corvina, 1976 (Művészet és Elmélet).
- MAROSI (2002) – MAROSI Ernő: Utóélet vagy újjászületés? Kísérlet a nagyszentmiklósi kincs beillesztésére a magyar művészet történetébe, in *Az avarok aranya. A nagyszentmiklósi kincs*, szerk. GARAM Éva (kiállítási katalógus), Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2002, 134–142.
- MAROSI (2010) – Ernő MAROSI: Spätromanische Denkmäler der Stiftermemorie in Ungarn, in *Bohemia plena est ecclesiis / Čechy jsou plné kostelů. Kniha k počtě PhDr. Anežky Merhautové, DrSc*, ed. Milada STUDNÍČKOVÁ, [Praha], Nakladatelství Lidové noviny, 2010, 152–162.
- MEZEY (2010) – Alice MEZEY: The Architectural and Ornamental Wall Painting of the Church at Ják, in *Bonum ut Pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi in His Seventieth Birthday*, eds. Livia VARGA et al., Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2010, 183–196.
- MIDDELDORF KOSEGARTEN (2009) – Antje MIDDELDORF KOSEGARTEN: Die Stifterstatuen in Nordhausen. *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 63(2009), 65–102.
- Pannonia regia* (1994) – *Pannonia regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*, szerk. MIKÓ Árpád–TAKÁCS Imre (kiállítási katalógus), Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994, 248–256 (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 2000/3).
- MÖHRING (2004) – Hannes MÖHRING: *König der Könige. Der Bamberger Reiter in neuer Interpretation*, Königstein im Taunus, Langewiesche-Verlag, 2004.
- Naumburg-katalógus – Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*. Naumburg, 29. Juni 2011 bis 02. November 2011, Ausstellungskatalog, hrsg. von Hartmut KROHM–Holger KUNDE, gesamtredaktion Guido SIEBERT, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2011, 1. 1–784, 2. 785–[1568].
- NORA (1984–1992) – *Les lieux de mémoire*, I–III, sous la direction de Pierre NORA, Paris, Gallimard, 1984–1992.
- POGGI (2007) – Stefano POGGI: *La vera storia della regina di Biancamano, dalla selva Turingia a Hollywood*, h. n., 2007.
- RÖDER (2011) – Bernd RÖDER: Zwischen Tradition, Phantasie und Abbild – Die Baldachine des Naumburger Westchores und die Architektur und Kleinplastik ihrer Zeit, in *Naumburg-katalógus*, 1, 91–103.
- SAUERLÄNDER (1979) – Willibald SAUERLÄNDER: Die Naumburger Stifterfiguren. Rückblick und Fragen, in *Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur*. Katalog der Ausstellung Stuttgart 1977, 5: *Suplement: Vorträge und Forschungen*, hrsg. von Reiner HAUSHERR–Christian VÄTERLEIN, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 1979, 169–245.
- SAUERLÄNDER (1989) – Willibald SAUERLÄNDER: *A naumburgi do-nátorszobrok*, ford. MAROSI Ernő, Budapest, Corvina, 1989.
- SCHUEUR (2011) – Hans Jürgen SCHUEUR: Secundum phisicam et ad litteram – Die „Entdeckung der Natur“ in Philosophie und Dichtung des Hochmittelalters, in *Naumburg-katalógus*, 1, 250–260.
- SCHLISSL–SIMON (2011) – Ulrich SCHLISSL–Tino SIMON: Kunsttechnologische Untersuchung der Figur des Diakons im Ostchor des Naumburger Doms, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1367–1369.
- SCHMARSOW (1892) – August SCHMARSOW: *Die Bildwerke des Naumburger Domes*, mit Fotografien von Eduard von FLOTTWELL, 1–2, Magdeburg, k. n., 1982.
- SCHMARSOW (1898) – August SCHMARSOW: Die Eindringen der französischen Gotik in die deutsche Skulptur, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 21(1898), 417–426.
- SCHMENGLER (2011) – Dagmar SCHMENGLER: Überlegungen zu Übernahmen und Weiterentwicklung: Reimser „Ausdrucks-motive“ im Wandel, in *Naumburg-katalógus*, 1, 186–194.
- SCHOLZ (2011) – Kai-Uwe SCHOLZ: Germany's first topmodell, *Mobil 07*, 2011, 30–34.
- SCHUBERT (2010) – Ernst SCHUBERT: Die Datierung der Weihe des frühromanischen Naumburger Doms, in *Bohemia plena est ecclesiis / Čechy jsou plné kostelů. Kniha k počtě PhDr. Anežky Merhautové, DrSc*, ed. Milada STUDNÍČKOVÁ, [Praha], Nakladatelství Lidové noviny, 2010, 19–21.
- SCHUBERT–GÖRLITZ (1959) – *Die Inschriften des Naumburger Doms und der Domfreiheit*, gesammelt und bearbeitet von Ernst SCHUBERT und Jürgen GÖRLITZ, Berlin–Stuttgart, Akademie-Verlag, 1959 (Die Deutsche Inschriften, 6).
- SEEWALD (2011a) – Helene SEEWALD: Der Durchgang zum Chapter House am Münster in Southwell – Parallelen zum Dekor des Naumburger Meisters, in *Naumburg-katalógus*, 1, 281–293.
- SEEWALD (2011b) – Helene SEEWALD: In geistlicher Waffenrüstung, in *Naumburg-katalógus*, 2, 998–1005.
- SIEBERT (2011a) – Guido SIEBERT: Die Glasmalereien des Naumburger Westchores – Fragen der Entstehung und des künstlerischen Zusammenhangs, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1050–1065.
- SIEBERT (2011b) – Guido SIEBERT: Aeternitatis est interminabilis vitae tota simul et perfecta possessio – Sinnbildung und Naturstudium im Pflanzendekor des Rayonnant, in *Naumburg-katalógus*, 1, 301–309.

- SIEBERT (2011c) – Guido SIEBERT: Die Johanneskapelle auf dem Naumburger Domfriedhof – Eine ehemalige Kurienkapelle aus der Mitte des 13. Jahrhunderts südlich des Naumburger Doms, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1263–1274.
- SIMON (2011) – Tino SIMON: Kunsttechnologische Untersuchung des Bischofsgrabmals im Ostchor des Naumburger Doms, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1370–1373.
- STANGE (1923) – Alfred STANGE: *Die Entwicklung der deutschen mittelalterlichen Plastik*, München, Piper, 1923, 1.
- STEININGER (2006) – *Die Inschriften der Stadt Passau bis zum Stadtbrand von 1662*, red. Christine STEININGER, Wiesbaden, Reichert-Verlag, 2006 (Die Deutsche Inschriften, 67; Münchener Reiche 10).
- STRAEHLE (2008) – Gerhard STRAEHLE: *Der Naumburger Meister in der deutschen Kunstgeschichte. Einhundert Jahre deutsche Kunstgeschichtsschreibung 1886–1989*. Inaugural-Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2008 (Kritische Kunstgeschichte). 12 részben közzétéve lásd http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdock/volltexte/2009/747/pdf/Straehle_Naumburger_Meister_01_2009.pdf; ... 02_2009.pdf; ... 12_2009.pdf
- SUCKOW (2011) – Dirk SUCKOW: *Die Stifterfiguren im Dom zu Nordhausen*, Kromsdorf, VDG Weimar, 2011.
- SZENTESI [2005] – SZENTESI Edit: *Szobrászattörténeti másolatgyűjtemények Budapesten a 19. század utolsó harmadában* [2005], http://www.colbud.hu/mult_ant/Getty-Workshops/SzentesiGipsz.htm, letöltés: 2012. május 23.
- TAKÁCS (1998) – Imre TAKÁCS: Fragmente des Grabmals der Königin Gertrudis, in *Die Andechs-Meranier in Franken. Europäisches Fürstentum im Hochmittelalter* (kiállítási katalógus, Bamberg), hrsg. von Lothar HENNIG, Mainz am Rhein, Zabern, 1998.
- TAKÁCS (2006) – Imre TAKÁCS: The French Connection, in *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, hrsg. von Jiří FAJT–Markus HÖRSCH, Ostfildern, Thorbecke Verlag, 2006, 11–26 (Studia Jagellonica Lipsiensia, 1).
- TAKÁCS (2007) – TAKÁCS Imre: A pilisi apátság művészeti emlékei, in *Ciszterci apátság Pilisszentkereszten*, szerk. HORVÁTH Sándor, LEGEZA László, Budapest, Mikes, 2007, 29–44.
- TILMANN (2011) – Christina TILMANN: Schmerz, Schrecken, Seligkeit. Inbegriff deutscher Kunst oder Genie aus Frankreich: Wer war der Naumburger Meister? Eine Ausstellung begleitet Spurensuche, *Der Tagesspiegel*, 01.07.2011 – <http://www.tagesspiegel.de/kultur/schmerz-schrecken-seligkeit/4343970.html>, letöltés: 2012. május 23.
- TOMASZEWSKI (2011) – Andrzej TOMASZEWSKI: Between Polish architecture and architecture in Poland, in *Sketches and essays to mark twenty years of the International Cultural Centre*, ed. Jessica TAYLOR-KUCIA, Kraków, International Cultural Center, 2011, 246–251.
- ULRICH (1998 [2005]) – Wolfgang ULRICH: *Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone*, Berlin, Klaus Wagenbach Verlag, 1998 (zsebkönyvkiadása: Berlin, Wagenbach, 2005).
- ULRICH (2001) – Wolfgang ULRICH: Der Bamberger Reiter und Uta von Naumburg, in *Deutsche Erinnerungsorte*, hrsg. von Etienne FRANÇOIS–Hagen SCHULZE, München, C. H. Beck Verlag, 2001, I, 322–334.
- VÁNDOR (1996) – László VÁNDOR: Archäologische Forschungen in den mittelalterlichen weltlichen und kirchlichen Zentren des Hahót-Buzád-Geschlechts, *Antaeus – Communicationes ex Instituto Archaeologico Academiae Scientiarum Hungaricae*, 23(1996), 183–217.
- VILLES (2009) – Alain VILLES: *La cathédrale Notre-Dame de Reims. Chronologie et campagnes de travaux. Bilan des recherches antérieures à 2000 et propositions nouvelles*, Sens et La Simarre, Joué-lès-Tours, 2009.
- VÖGE (1958) – *Bildhauer des Mittelalters*. Gesammelte Studien von Wilhelm VÖGE, Berlin, Gebrüder Mann, 1958.
- WALTER (2008) – Bernadette WALTER: Életrajz, in *Ferdinand Hodler. Egy szimbolista látomás* (kiállítási katalógus), Ostfildern–Bern–Budapest, Kunstmuseum Bern–Szépművészeti Múzeum, szerk. UNVÁRI Péter, Budapest, Hatje Cantz Verlag, 2008, 365–375.
- WÄSS (2006) – Helga WÄSS: *Form und Wahrnehmung mitteldeutscher Gedächtnisskulptur im 14. Jahrhundert. Ein Beitrag zu mittelalterlichen Grabmonumenten, Epithaphen und Kuriosa in Sachsen, Sachsen-Anhalt, Thüringen, Nord-Hessen, Ost-Westfalen und Südniedersachsen*, Bristol–Berlin, Tenea, 2006.
- WITTEKIND (2011) – Susanne WITTEKIND: Bauornamentik als Kunsttheorie? Naturnachahmung in der Bauskulptur des Naumburger Meisters, in *Naumburg-katalógus*, 1, 261–266.
- WOLTER-VON DEM KNESEBECK (2011) – Harald WOLTER-VON DEM KNESEBECK: Zur Musterübertragung in der Malerei des 13. Jahrhunderts im Umfeld des Naumburger Westchors, in *Naumburg-katalógus*, 2, 1066–1076.
- ZECH-BURKERSRODA-KÜPER (2011) – Georg Graf von ZECH-BURKERSRODA (Dechant) – Bernward KÜPER (Oberbürgermeister der Stadt Naumburg/Saale): Geleitwort, in *Naumburg-katalógus*, 1, 21–23.

Intézeti események 2011

Január 6-án TATAI ERZSÉBET *Ne zárkózz el! A kortárs magyar művészetről* címmel előadást tartott az Építész Mesteregylet Mesteriskolájában.

Január 11-én PATAKI GÁBOR megnyitotta Stefanovits Péter *Köz-tér* című időszaki kiállítását a Vízivárosi Galériában.

Január 13-án AKNAI KATALIN előadást tartott *Az IPARTERV-generáció* címmel a székesfehérvári Szent István Király Múzeum *Kortárs szemmel* Szabadegyetemén.

Január 18-án BEKE LÁSZLÓ megnyitotta Fekete László kiállítását a Fészek Galériában.

Január 20-án AKNAI KATALIN megnyitotta Gábor Imre *7 és fél szoba* című kiállítását a Budapest Galériában.

Január 21-én AKNAI KATALIN megnyitotta Horváth Gábor *Spacemetal* című emlékkiállítását a miskolci MissionArt Galériában.

Január 24-én PATAKI GÁBOR megnyitotta Mulasics László *Zajok zátonyai* című időszaki kiállítását a Várfok Galériában.

Február 3-án BEKE LÁSZLÓ, Jean-Dominique Durand, a Lyon 3. Egyetem történelemtanára, Thierry Foucart, a Franche-Comté Egyetem Szociológiai és Antropológiai Laboratóriumának kutatója, Makai Mihály, a BME atomfizika-tanára, Szegedy-Maszák Mihály, az ELTE BTK összehasonlító irodalmi tanszékének tanára, és Heinz Wismann filozófus, az EHESS Egyetem egykori főmunkatársa a Francia Intézetben kerekasztal-beszélgetést folytatott *Milyen lesz a tudástársadalom* címmel.

Február 4-én JUNGHAUS TÍMEA részt vett a Roma Kutatási Hálózat és az Anblokk Egyesület által szervezett, *Kisebbségi kutatók pozíciói* című műhelybeszélgetésen.

Február 4-én TATAI ERZSÉBET a veszprémi Művészetek Házában megnyitotta a *Szép múlt vár ránk* című időszaki kiállítást Asztalos Zsolt, Csáky Marianne, Göbölös Luca és Karina Horitz műveiből.

Február 10-én ANDRÁSI GÁBOR bemutatta Chilf Mária *Művek – Works 1990–2010* (Budapest, szerzői kiadás, 2011) című könyvét a LABOR-ban.

Február 17-én AKNAI KATALIN a bécsi Collegium Hungaricumban megnyitotta a *Zukunftsvisionen* című kiállítást, és részt vett a hozzá kapcsolódó pódiumbeszélgetésen.

Február 21-én GELLÉR KATALIN a Szabadkai Városi Könyvtárban megnyitotta a *Csáth Géza-rajzok* című kiállítást, és a kötet szerkesztőivel (Ágoston Pribilla Valéria, Hózsá Éva és Ninkov K. Olga) bemutatta a *Csak nézni kell ezeket a rajzokat... Csáth Géza földesi naplórajzainak és rajzfüzetének atlasza* (Szabadka, Városi Könyvtár, 2009) című könyvet.

Február 24-én HORNYIK SÁNDOR *Erdély Miklós és a festészet* címmel előadást tartott a székesfehérvári Szent István Király Múzeumban.

Február 26–29. között JUNGHAUS TÍMEA a spanyolországi El Brocense Kulturális Intézetben (Cáceres) a *Kulturális sokszínűség: kultúra és roma művészet Európában* (Cultural diversity: culture and Romani art in Europe) címmel megrendezett Első Nemzetközi Roma Művészeti Szemináriumon *Új tendenciák a roma kortárs művészetben, teória és gyakorlat* címmel előadást tartott.

Március 1-jén ANDRÁSI GÁBOR az ELTE BTK Gólyavárában a Művészet Mindenkinnek Felnőtt Szabadegyetemen *Kortárs művészet és piac – A művészeti ipar termelői és fogyasztói piramisa* címmel tartott előadást.

Március 1-jén BARKI GERGELY *A magyar Vadak elveszett és megtalált festményei* címmel előadást tartott a brüsszeli Magyar Kulturális Intézetben.

Március 10-én *Miért zárt a ketrec, ha nyitott? Konceptuális művek a Szent István Király Múzeum gyűjteményében* címmel TATAI ERZSÉBET előadást tartott a székesfehérvári Szent István Király Múzeumban.

Március 11-én PATAKI GÁBOR részt vett a szocreálról rendezett kerekasztalvítán a Magyar Nemzeti Galériában.

Április 3-án BEKE LÁSZLÓ megnyitotta Oláh Katalin *Miután ezek történtek* című kiállítását a Budapesti Unitárius Galériában.

Április 7-én AKNAI KATALIN megnyitotta Benczúr Emese *Láss, ne csak nézz!* című kiállítását a budapesti Platán Galériában.

Április 7-én PERENYEI MONIKA előadást tartott *A táblaképhagyomány újjáéledése a fotográfia médiumán keresztül* címmel a székesfehérvári Szent István Király Múzeum Szabadegyetemén.

Április 13-án AKNAI KATALIN tárlatvezetést tartott a Pécsi Tudományegyetem filozófia szakos hallgatóinak a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum *Communism never happened* című kiállításán.

Április 14-én BEKE LÁSZLÓ megnyitotta Részegh Botond *Játék elidőzéssel* című kiállítását a budapesti Lena & Roselli Galériában.

Április 15-én AKNAI KATALIN megnyitotta Németh Ágnes kiállítását a százhalombattai Matrica Múzeumban.

Április 28-án az MTA Táncstudományi Munkabizottságának a tánc világnapja alkalmából rendezett, *Tradíció és megújulás kérdései a mai táncvilágban* elnevezésű konferenciáján VINCZE GABRIELLA előadást tartott *Megjegyzések, észrevételek, hipotézisek az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet mozdulatművészeti anyagai kapcsán* címmel az MTA Zenetudományi Intézetében.

Április 28–29-én FALUDY JUDIT részt vett a a genti Musée Dr Guislain-ban rendezett, *Dangerously Young: Child and Adolescent Psychiatry from a Historical Perspective* című konferencián.

Április 29-én a Pécsi Művészeti Gimnázium és Szakközépiskola Takács Jenő hangversenytermében GELLÉR KATALIN megnyitotta a *Horváth Krisztina táncszínháza* című fotókiállítást.

Május 2-án A mozdulatművészeti rekonstrukció lehetőségei: táncírások, fotográfiák, gyakorlatok címmel VINCZE GABRIELLA előadást tartott a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájának második, *Alkotás és archiválás* című konferenciáján.

Május 5-én a 42. Magyar Filmszemlén a Corvin Mozi Radványi-termében bemutatták DESSEWFFY ZSUZSA *Fejjel a falnak (D 3)* című filmjét azokról a fiatal magyar képzőművészekről és művészettörténészekről, akik az 1960-as évek végén szembehelyezkedtek a hivatalos kultúrpolitikával. A filmben interjút adott BEKE LÁSZLÓ is.

Május 6-án *Madzsar Alice Bilincsek* című mozgásdrámájának rekonstrukciója címmel VINCZE GABRIELLA előadást tartott a Theatron Műhely Alapítvány, a Károli Gáspár Református Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának Színházstudományi Programja, valamint az MTA Színház- és Filmtudományi Bizottsága által szervezett *Színházi net-filológia* elnevezésű konferencián.

Május 10-én ANDRÁS EDIT a Műgyűjtők Baráti Körének előadást tartott *Szexi-e még az ex-keleti blokk a globális művészet piacán?* címmel.

Május 11–12-én PATAKI GÁBOR részt vett az *Art during the Two World Wars* című konferencián Vilniusban.

Május 16–20. között FALUDY JUDIT részt vett a *RIHA Online-Journal* Nemzetközi Szerkesztői Találkozásán Münchenben, a Zentralinstitut für Kunstgeschichte-ben.

Május 17-én Heidelbergben, a Német Szintik és Romák Dokumentációs és Kulturális Központjában (Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma) *Die Kunst Der Anderen* című konferencián JUNGHAUS TÍMEA *Roma kortárs művészet Európában* (Roma zeitgenössischer Kunst in Europa) címmel tartott előadást.

Május 17-én TATAI ERZSÉBET a budapesti Memoart Galériában megnyitotta a *Dream my dream – Csáky Marianne* című kiállítást.

Május 18-án a Vasarely Múzeumban TATAI ERZSÉBET megnyitotta a *Budapesti vízművek – Makettek a Vasarely Múzeumban* című kiállítást.

Május 19-én JUNGHAUS TÍMEA kurátor, KOVÁCS ÉVA szociológus és SUGÁR JÁNOS képzőművész részt vett a DocuArt Mozi „Romakép” Műhelye által szervezett *Kortárs roma képzőművészet* című beszélgetésen, ahol bemutatták Sugár János *Omara* (2010) című filmjét.

Május 19-én SISA JÓZSEF előadást tartott a budapesti Kévé Stúdióban *A 19. század dicsőséges magyar építésze – Kastélyépítészet Magyarországon* címmel.

Május 19-én TATAI ERZSÉBET megnyitotta Csáky Marianne kvázi-retrospektív kiállítását a budapesti Lena & Roselli Galériában.

Május 20–21-én ANDRÁS EDIT „core-member”-ként részt vett és előadást tartott *The Time of the Eastern European Other and its Memory* címmel a The Research and Academic Program at the Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, USA, és a New Europe College – Institute for Advanced Study, Bucharest, Romania *Art History Meets Art Theory* című, a Clark's Central-East European Initiative keretében (East-Central Europe seminar series 2010–2011. An initiative of the Sterling and Francine Clark Art Institute) rendezett nemzetközi szemináriumon.

Május 24-én GELLÉR KATALIN a Hungarian Multicultural Center tevékenységét mutatta be a *Visual arts vs. other disciplines* panelben a *MODEM Horizons. Perspectives of Artists in Residencies* című konferenciáján.

Május 25-én JUNGHAUS TÍMEA megnyitotta Lakatos Erika *Roma Ikonok* címmel Kincses Károly által rendezett kiállítását a Mai Manó Házban.

Május 26-án BEKE LÁSZLÓ a *Magyar és román vallásos művészet a középkortól napjainkig – Kulturális és szellemi párbeszéd Kelet és Nyugat között* című konferencia *Magyar és román művészet a jelenkorban* szekciójában *Magyar és román vallásos művészet 1990 óta* címmel előadást tartott a Francia Intézetben.

Május 26-án PATAKI GÁBOR megnyitotta Lossonczy Tamás és Lossonczy Ibolya időszaki kiállítását Kaposvárott, a Rippl-Rónai Múzeumban.

Május 27–29. között FALUDY JUDIT részt vett a Château de Fontainebleau-ban rendezett *Festival de l'histoire de l'art* című konferencián.

Május 28-án PATAKI GÁBOR megnyitotta Böröcz András *Túl az Óperencián* című időszaki kiállítását Székesfehérvárott, a Szent István Király Múzeumban.

Május 28–30. között a *Biztonságos Európa? (Safe European Home?)* című bécsi nemzetközi szimpóziumon JUNGHAUS TÍMEA, Elke Krasny, Christoph Reinprecht, Ursula Biemann, Gayatri Chakravorty Spivak és Suzana Milevska tartott előadást.

Május 29-én AKNAI KATALIN megnyitotta Bizse János emlékkiállítását a pécsi Kisgalériában.

Június 1-jén ANDRÁS EDIT *Nationalism claiming the public space* címmel előadást tartott Velencében a *Continental breakfast. Place of Encounter. Fifth Venice Forum for Contemporary Art Curators* elnevezésű konferencián.

Június 2-án a kismartoni *Federal Union of European Nationalities* kongresszusán JUNGHAUS TÍMEA a FUEN felkérésére az Európai Roma Keretstratégia jelentőségéről és értékeléséről tartott előadást, valamint a Keretstratégia-javaslatból hiányzó kulturális aspektusokat tárta a meghívottak elé.

Június 3. SISA JÓZSEF habilitációs előadást tartott a Pécsi Tudományegyetemen *Kastélyépítészet és kastélykultúra a 19. századi Magyarországon* címmel.

Június 6-án *Movement analysis, dance notations and computerized choreography* címmel VINCZE GABRIELLA előadást tartott a RIHA Art, informatics, computer design konferenciáján.

Június 9-én a kiel Schleswig-Holsteini Parlamentben rendezett *Kulturális gazdagság és etnikai sokszínűség Európában* című konferencián JUNGHAUS TIMEA az Európai Roma Keretstratégia jelentőségéről és értékeléséről tartott előadást, és a Keretstratégia-javaslatból hiányzó kulturális aspektusokat tárta a meghívottak elé.

Június 23-án GELLÉR KATALIN előadást tartott *Undi Mariska élete és munkássága* címmel a Budapesti Módszertani Szociális Központ által rendezett *Nők a margón* konferencián.

Június 27-én a budapesti Godot Galériában BEKE LÁSZLÓ és Koroknai Zsolt beszélgetett Koroknai Zsolt *Portrérajzolás* (Budapest, Cser Kiadó, 2011) című könyvének bemutatója alkalmából.

Július 1-jén PATAKI GÁBOR megnyitotta Lugossy Mária *A létezés formái* című életmű-kiállítását az Iparművészeti Múzeumban.

Július 30-án az *Expanzió XIII.* (In memoriam Szabados Eszter) Nemzetközi Kortárs Művészeti Találkozón, a visegrádi Mátyás Király Múzeum kertjében BEKE LÁSZLÓ megnyitotta a *Jel + Szimbólum... Ikon + Ikonográfia + Ikonosztáz... Absztrakció + koncepció... etc.* című kiállítást.

Augusztus 15–19. között a Gut Siggen Szeminárium Központban (Seminarzentrum Gut Siggen) az Alfred Toepfer Stiftung F. V. S. meghívására JUNGHAUS TIMEA előadást tartott eddigi tudományos munkásságáról, továbbá beszámolt a roma művészet és reprezentáció területén végzett jelenlegi kutatásairól.

Augusztus 30-án FALUDY JUDIT a Magyar Országos Művészetterápiás Egyesület által szervezett II. Művészetterápiás Világkongresszuson angol nyelvű előadást tartott *A Lipótmezei Sélíg Gyűjtemény története és új kontextusa* címmel a Novotel Budapest Kongresszusi Központban.

Szeptember 1-jén PAPP GÁBOR GYÖRGY *A historizmus katolikus templomépítésze – Egy építészeti megoldás elterjedése a dualizmus kori Magyarországon* címmel előadást tartott a Hajnal István Kör – Társadalomtörténeti Egyesület *Felekezeti társadalom – felekezeti műveltség* konferenciáján Győrött, a Nyugat-magyarországi Egyetem Apáczai Csere János Kar I. számú oktatási épületében.

Szeptember 5-én a *Magyar Demokrata* tudományos népszerűsítő interjút készített Haász Erzsébettel, FALUDY JUDITtal és Kurimai Tamással.

Szeptember 8-án GELLÉR KATALIN *Szimbolista tendenciák a századforduló magyar festészetében és grafikájában* címmel előadást tartott a Petőfi Irodalmi Múzeumban a *Ködlövagok – Irodalom és képzőművészet találkozása a századfordulón 1880–1914* című konferencián.

Szeptember 12-én *Mű és/vagy ideológia. Ikonográfiai problémák a Nyolcasknál* címmel BARKI GERGELY előadást tartott *A Nyolcak helye* című kétnapos tudományos konferencián az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetében.

Szeptember 16-án KERNY TERÉZIA *Grassalkovich (I.) Antal személyes devóciója* címmel előadást tartott a Mária Terézia 1751-es gödöllői látogatása és gróf Grassalkovich (I.) Antal halálának 240. évfordulója alkalmából rendezett tudományos konferencián a Gödöllői Királyi Kastély barokk színháztermében.

Szeptember 17-én KERNY TERÉZIA az *Erdélyi templomok – Válogatás a Néprajzi Múzeum grafikáiból, fényképeiből* című kamarakiállítás megnyitóján bevezető előadást tartott a Néprajzi Múzeumban.

Szeptember 27-én BEKE LÁSZLÓ az Osztrák Kulturális Fórumban megnyitotta Josef Bernhardt osztrák képzőművész *A madarak városa* című projektjét.

Szeptember 30-án PÓCS DÁNIEL *Művészek a bankárok szolgálatában: pénz, hatalom és műveltség Lorenzo de' Medici Firenzéjében* címmel előadást tartott a *Bank és hitelezés a reneszánsz korában* elnevezésű, a Reneszánsz Tanulmányok Mesterképzési Szak indulása alkalmából az egyetem reneszánsz korszakkal foglalkozó műhelyei által rendezett tudományos konferencián az ELTE Bölcsészettudományi Karán.

Szeptember 30-án BEKE LÁSZLÓ *Kertész magyarországi művészkapcsolatai* címmel előadást tartott az André Kertész retrospektív kiállításának alkalmából rendezett *Sajtófotó, várostörténet és identitáskeresés* szakmai konferencián a Magyar Nemzeti Múzeumban.

Október 1-jén ANDRÁSI GÁBOR Gyöngyöspatán megnyitotta Molnár László festőművész állandó kiállítását a Molnár László Galériában.

Október 1-jén TATAI ERZSÉBET *A nemi szerepekre adott művészi reflexió változásai* címmel előadást tartott a *Nyelv, ideológia, média 7. Társadalmi nemi viszonyok a rendszerváltás elmúlt húsz évében. Poszt-szocializmus (?) és feminizmus (?)* elnevezésű konferencián, Szegeden.

Október 7-én BALÁZS KATALIN és Lázár Eszter konzulens volt a Mai Manó Ház – Magyar Fotográfusok Háza *PortfolioReview* című programjában

Október 7–8-án a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság VIII. *Műelemzés – ma* elnevezésű tudományos konferenciáján BEKE LÁSZLÓ előadást tartott *Laszlo Horvath: Hommage à Ligeti – Egy videó mintaelemzése* címmel az MTA Zenetudományi Intézetének Bartók Termében.

Október 10-én az Egri Dobó István Vármúzeum Dobó-bástyájában BEKE LÁSZLÓ megnyitotta Dargay Lajos *Távolságok* című kiállítását.

Október 12-én SISA JÓZSEF előadást tartott New Yorkban az Alumni Association of the Victorian Society Summer Schools és a Magyar Kulturális Központ szervezésében, a Magyar Kulturális Központban *Budapest: A model city of the 19th century* címmel.

Október 13-án ANDRÁS EDIT az *Európa szövete – egy 18. századi brüsszeli kárpit kortárs parafrázisai* című időszaki kiállításához kapcsolódóan kerekasztal-beszélgetést moderált az Iparművészeti Múzeumban.

Október 13-án HORNYIK SÁNDOR részt vett az „East by Northeast” – *From the Perestroika to a Brave New World Recuperating the Invisible Past* workshopon a budapesti Tranzit Office-ban.

Október 15-én KERNY TERÉZIA a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat szakosztálytitkáráként bevezetőt, Havasi Krisztina *A király új palotája. Megjegyzések II. András óbudai palotájának művészettörténeti helyéhez* címmel előadást tartott a Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum és a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat által rendezett *II. András és Székesfehérvár* című tudományos konferencián a székesfehérvári Szent István Múvelődési Házban.

Október 15-én PATAKI GÁBOR megnyitotta az *Elvont táj* című időszaki kiállítást Székesfehérvárott, a Városi Képtárban.

Október 21-én a Ferenczi Sándor Egyesület, a József Attila Társaság és a Petőfi Irodalmi Múzeum *Művészet és pszichoanalízis* című közös műhelybeszélgetés-sorozata keretében *Art brut, outsider art és társaik – Fogalmi tisztázás* címmel BEKE LÁSZLÓ tartott előadást. A műhelybeszélgetést Valachi Anna irodalomtörténész vezette.

Október 25–30. között a ljubljanoi Városi Múzeumban rendezett *Határok Között (Cross Border Experience)* konferencián JUNGHAUS TÍMEA *Új tendenciák a roma-teoretikában és a gyakorlatban* címmel tartott előadást.

Október 27-én FALUDY JUDIT megnyitotta Zvolszky Zita kiállítását a Ferencvárosi Pincegalériában (a kiállítást ugyanő rendezte).

Október 30-án BEKE LÁSZLÓ bevezetőt mondott *A képek állása: Zbigniew Rybczyński és Bódy Gábor – a médiaművészet úttörői* (Der Stand der Bilder – Die Medienpioniere Zbigniew Rybczyński und Gábor Bódy) címmel a berlini Akademie der Künsteben rendezett kiállítás alkalmából digitálisan felújított Bódy Gábor-mű, a *Nárcisz és Psyché* premierjén.

November 2-án BALÁZS KATALIN *Fluxus, akcióművészet, happening, body art* címmel előadást tartott a budapesti Bálint Ház Kortárs Művészeti Szabadegyetemén.

November 3-án JUNGHAUS TÍMEA megnyitotta *Az egyszemlátó Omara ékszerei* című, Sugár János rendezte kiállítást a budapesti Liget Galériában.

November 3–10. között ANDRÁS EDIT a Research and Academic Program at the Sterling and Francine Clark Art Institute meghívására, az East-Central Europe initiative keretében, az East-Central Europe seminar törzstagaként részt vett Williamstown és New York City városokban a rezidenciaprogramon. E program keretében november 4–5-én részt vett az *In the Wake of the "Global Turn": Practices for an "Exploded" Art History without Borders* című konferencián Williamstownban, valamint a New York City program keretében szakmai találkozókra a MoMA, a Guggenheim és a Metropolitan múzeum kurátoraival.

November 4-én ANDRÁSI GÁBOR Dunaújvárosban a Nehéz Ipar – Kortárs Művészeti Intézetben megnyitotta a *G. A. úr Ózdon* című időszaki kiállítást.

November 9-én BALÁZS KATALIN előadást tartott *Futurista táncábrázolások* címmel a Magyar Tudomány Hete rendezvényeinek keretében az MTA Tánctudományi Munkabizottság és a Magyar Táncművészeti Főiskola által szervezett Szalay Karola-émlékkülésen az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében.

November 10-én ANDRÁS EDIT előadást tartott *A kárpit ideje* címmel az *Európa szövete – Web of Europe* elnevezésű konferencián a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen.

November 10–12. között a *Roma újragondolva (Reconsidering Roma)* című berlini kiállításon és nemzetközi szimpóziumon Daniel Baker, Delaine LeBas, Maria Hlavajova, Matthias Reichelt és JUNGHaus TIMEA tartott előadást.

November 11-én *A Lényegretörő Színház felé vezető út. Megjegyzések a Madzsar Alice-féle mozdulatművészeti iskola oktatási rendszerében és a táncművészetben végbement változásokhoz* címmel VINCZE GABRIELLA előadást tartott a *Kultúra – érték – változás a táncművészetben, táncpedagógiában és a tánc-kutatásban* elnevezésű III. Nemzetközi Tánctudományi Konferencián a Táncművészeti Főiskolán.

November 16-án BALÁZS KATALIN *Magyar művészet a két háború között* címmel előadást tartott a CentrArt Egyesület művészettörténeti kurzusán az ELTE Szent Ignác Szakkollégiumában.

November 19-én GELLÉR KATALIN *L'histoire d'un dessin dédié à Liszt* címmel előadást tartott az MTA Zenetudományi Intézetében a Liszt Ferenc születésének 200. évfordulója alkalmából *Liszt and the Arts* címmel rendezett konferencián.

November 21-én az MTA Tudomány Ünnepe keretében FALUDY JUDIT és PERENYEI MONIKA szekcióvezetőként részt vett az MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjteménye általuk szervezett évi konferenciáján, amelynek címe *A szubkultúrától a gyűjteményig* volt.

November 22-én KERNY TERÉZIA Szent Ágota tiszteletéről tartott előadást az MTA Zenetudományi Intézetében az *Ecclesia Agathae. A 250 esztendő perenyei templom tanulmánykötete és népének hagyományai* című tanulmánykötet bemutatója alkalmából (szerk. Medgyesi S. Norbert, Budapest, Magyar Napló).

November 23-án GULYÁS BORBÁLA előadást tartott az Iparművészeti Múzeumban *Ünnepi ceremóniák, nagy múltú tradíciók – Királykoronázások Magyarországon a 17. században* címmel a *Főúri öltözetek az Esterházy-kincstárból* időszaki kiállítás kísérőrendezvényeként szervezett előadás-sorozatban.

November 29-én TATAI ERZSÉBET kerekasztal-beszélgetésen vett részt Németh Ilona *Dilemma* című időszaki kiállításán az Ernst Múzeumban.

November 30-án PERENYEI MONIKA előadást tartott a Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus által szervezett *Art? Használ!* elnevezésű konferencián *Párbeszédkereső alkotói gyakorlatok a kortárs művészetben* címmel.

December 5-én *Hadítitok és naiv realizmus. Erdély Miklós művészetéről* címmel HORNYIK SÁNDOR előadást tartott a budapesti Kortárművészeti Szalon MindShare irodájában.

December 6-án JUNGHaus TIMEA a Corvinus Egyetem Társadalomelméleti Kollégium hallgatóinak meghívására *Kritikai fehérségkutatás* címmel tartott előadást.

December 15-én GELLÉR KATALIN *Szimbolizmus és szecesszió* címmel előadást tartott a veszprémi Művészettörténeti Szabadegyetemen.

December 15-én a HírTV kulturális műsorában, a *10 percben* PERENYEI MONIKA és FALUDY JUDIT interjút adott az MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjteményéről.

December 18-án a CentrArt Egyesület és a Károli Gáspár Református Egyetem Hittudományi Kara szervezésében Zsengellér József tanszékvezető egyetemi tanár, a Károli Gáspár Református Egyetem Hittudományi Karának dékánja, Békési Sándor, a KRE HTK Szenci Molnár Albert Egyházművészeti Intézetének vezetője, SISA JÓZSEF és KERNY TERÉZIA, valamint Székely Miklós, a CentrArt Egyesület elnöke köszöntötte ifj. Bibó Istvánt a 70. születésnapjára szervezett ünnepségen.